Saúl Uribe Taborda / Patricia Bermúdez Arboleda /
Franco Passarelli
(Editores)



Antropología audiovisual en América Latina

Experiencias teóricas y metodológicas

Universidad Politécnica Salesiana





Antropología audiovisual en América Latina. Experiencias teóricas y metodológicas

Saúl Uribe Taborda
Patricia Bermúdez Arboleda
Franco Passarelli
(eds.)

URIBE TABORDA, S., BERMÚDEZ ARBOLEDA, P., and PASSARELLI, F., eds. *Antropología audiovisual en América Latina*. Experiencias teóricas y metodológicas [online]. Quito: Editorial Abya-Yala, 2023, 300 p. ISBN: 978-9978-10-855-0. Available from: https://books.scielo.org/id/3rx27. https://doi.org/10.17163/abyaups.28.



ANTROPOLOGÍA AUDIOVISUAL EN AMÉRICA LATINA

Experiencias teóricas y metodológicas

Saúl Uribe Taborda, Patricia Bermúdez Arboleda,
Franco Passarelli
Editores

ANTROPOLOGÍA AUDIOVISUAL EN AMÉRICA LATINA

Experiencias teóricas y metodológicas



ABYA YALA | UPS

2023

ANTROPOLOGÍA AUDIOVISUAL EN AMÉRICA LATINA
Experiencias teóricas y metodológicas
© Saúl Uribe Taborda, Patricia Bermúdez Arboleda, Franco Passarelli (Editores)

© Autores: Wanda Balbé, Soledad Torres Agüero, Andrea Chamorro Pérez, Juan Pablo Donoso Alliende, Isabel Yáñez, Patricia Bermúdez Arboleda, Soledad Amelia Mora Ordóñez, Eduardo Fabio Henríquez Mendoza, Hugo Chávez Carvajal, Adrián Acosta Castro, Franco Passarelli, Juan Miguel Fabbri Zeballos, Saúl Uribe Taborda

1ra edición:	© Universidad Politécnica Salesiana Av. Turuhuayco 3-69 y Calle Vieja Cuenca-Ecuador P.B.X. (+593 7) 2050000 e-mail: publicaciones@ups.edu.ec www.ups.edu.ec
	CARRERA DE GESTIÓN PARA EL DESARROLLO LOCAL SOSTENIBLE Grupo de investigación Estado y Desarrollo
ISBN UPS impreso:	978-9978-10-854-3
ISBN UPS digital:	978-9978-10-855-0
ISBN Abya-Yala impreso:	978-9942-09-917-4
ISBN Abya-Yala digital:	978-9942-09-923-5
Foto de portada:	Collage de Soledad Torres Agüero y Wanda Balbé con aporte de imágenes de Salvador Batalla y Pablo Finizio.
DOI:	https://doi.org/10.17163/abyaups.28
Tiraje:	300 ejemplares
Diseño, diagramación e impresión:	Editorial Universitaria Abya-Yala Quito-Ecuador

Impreso en Quito-Ecuador, septiembre de 2023

Publicación arbitrada de la Universidad Politécnica Salesiana

Índice

Introducción

Los límites de la Antropología Audiovisual en el contexto latinoamericano están en permanente expansión y disputa, desafiando las visiones reduccionistas de la modernidad y propiciando una serie de investigaciones inter y trans disciplinarias que resultan claves para entender las nuevas posibilidades teóricas y metodológicas en la disciplina antropológica contemporánea.

El libro "Antropología audiovisual en América Latina. Experiencias teóricas y metodológicas" derivado del Simposio sobre Antropología Audiovisual en Latinoamérica, presentado en el Congreso de la Asociación Latinoamericana de Antropología 2020, difunde originales estudios etnográficos desarrollados por varios colegas en diversos países de América Latina: Argentina, Bolivia, Chile, Ecuador y México. El libro se organiza en cuatro secciones temáticas: antropología, arte y performance; fotografías y cuerpo; antropología y tecnologías digitales; e historia y visualidades. Los cuatro ejes se plantean como conexos, dando cuenta de los intercambios entre las distintas discusiones.

En la primera sección **Archivos y afectos** se presentan algunas estrategias interdisciplinarias en los tres campos. Se abordan estudios deconstructivos y performáticos dentro de la antropología como resultado de prácticas artísticas. Se plantean debates profundos sobre la cultura visual contemporánea, dando lugar a experimentaciones metodológicas novedosas para la investigación antropológica. También se cuestiona y reflexiona sobre los modos de hacer etnografías, escapando de las convenciones clásicas de la disciplina académica. Así, las investigaciones compiladas en esta sección desafían las imágenes artísticas y archivísticas, remontándolas y otorgándoles nuevas significaciones,

asumiendo reflexivamente la posición de las-os investigadoras-es como un elemento fundamental en los resultados.

Por otro lado se discute sobre las dimensiones expresivas, afectivas y performativas de las imágenes y sus relaciones con las corporalidades sensibles y en movimiento para pensar la performance-investigación. Asimismo, se destaca la construcción de dispositivos poético-etnográficos que ponen en escena *imágenes encarnadas* en los cuerpos, para reelaborar experiencias desde el presente, crear nuevas versiones colectivas del pasado, y revelar e imaginar otras historias y futuros.

Los trabajos de esta primera sección son: el de las antropólogas Wanda Balbé y Soledad Torres Agüero (argentinas): *(Des)armar afectivamente el archivo. Experimentación etnográfica y performance-investigación,* que aborda el uso y la producción de archivos multisensoriales, relacionales y en devenir para la experimentación etnográfica y la producción colaborativa de conocimiento a partir de distintos procesos de investigación-creación que se vienen desarrollando desde el Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance, radicado en el Instituto de Ciencias Antropológicas de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Estos archivos en tanto pervivencias del pasado, huellas de lo acontecido, vestigios encarnados, comprenden distintas *materialidades afectantes* (repertorios, performances, fuentes textuales, fotográficas, (audio) visuales, sonoras y objetuales) que se (des)arman y (re)arman desde un horizonte decolonial y transdisciplinar para discutir críticamente problemáticas sociales en contextos diversos. Estas perspectivas teórico-metodológicas están ligadas a la antropología visual, a los estudios de performance y al giro afectivo. La puesta en juego de esas materialidades se convierte en una estrategia metodológica que afecta, despliega memorias, reflexiona sobre experiencias traumáticas y así, encarna colectivamente las pieles de las autoras y otras.

El segundo trabajo es de la antropóloga Andrea Chamorro y el antropólogo Juan Pablo Donoso (chilenos): *A través del Tercer Ojo. Video y performances andinas como experiencia compartida* sigue las

trayectorias de la antropología y el cine como dispositivos de cognición de los "otros", problematizan las representaciones audiovisuales del cuerpo y la corporalidad asociadas al estudio etnográfico de *performances* indígenas y populares, proponiendo que estas exceden los modelos de representación en al menos dos dimensiones: por un lado, constituyen una presencia que dialoga histórica, simbólica e intercorporalmente con una audiencia y espacio público específico (MacDougall, 1995; Taylor, 2017); y por el otro, producen experiencias sensibles e intersubjetivas que provocan una fractura y desplazamiento respecto de la exterioridad científica (Favret-Saada, 2013). De esta manera, Chamorro y Donoso comprenden la práctica audiovisual como una experimentación que comparte la fragilidad de la experiencia y que busca devolver, a la manera de un contra don, lo que debemos a quienes participan de nuestra existencia y formación (Ingold, 2015, 2016, 2018).

La segunda sección **Fotografías y cuerpo** trata sobre la intrínseca relación entre las imágenes fijas, los individuos y los espacios. Da cuenta de cómo la etnografía visual da respuestas a problemáticas acerca del territorio y el género, exponiendo prácticas cotidianas a través de las imágenes. Descripción e interpretación, se conjugan en el quehacer antropológico en busca de nuevos horizontes. Se utiliza el ensayo fotográfico para retratar situaciones domésticas y públicas de mujeres, y se disparan múltiples sentidos de memoria, historia e identidad con el uso de las fotografías, revelando el trabajo compartido con la cámara fotográfica; y la geopolítica barrial femenina. También se plantea el concepto de fotografía expandida que revela la simultaneidad del tiempo y la relación entre seres humanos y naturaleza.

Los trabajos de esta segunda sección son: el de las antropólogas visuales Isabel Yáñez (chilena) y Patricia Bermúdez (ecuatoriana): *Cuerpo y espacialidades: ensayos visuales con las mujeres de la comunidad El Porvenir en el sur de Quito, Ecuador,* donde se pone en valor las espacialidades femeninas, a partir de un estudio de caso en la comunidad El Porvenir al sur de la ciudad de Quito en Ecuador. A través de una metodología visual participativa se propone a un grupo de mujeres, participantes de la gestión territorial de su comunidad,

construir ensayos visuales para mostrar y reflexionar sobre sus espacios. Mediante el uso, selección y montaje de fotografías con ellas, se observa una geopolítica barrial femenina, donde ellas son protagonistas activas del proceso y el desarrollo comunitario. Entre los resultados de esta investigación, se concluye la centralidad que tiene para las mujeres de la comunidad el habitar y el construir espacios por fuera de su rol doméstico, y el valor que adquiere el sostenimiento y la reproducción de la vida en un sentido más amplio. La visualidad también facilitó la descripción y el análisis de los modos de habitar y el despliegue de otras formas espaciales sensibles y propias.

El segundo trabajo es del antropólogo Eduardo Henríquez (colombiano) y la fotógrafa Soledad Mora (ecuatoriana): *Las huellas del río en la fotografía expandida. Fotoensayo* realiza un ensayo fotográfico sobre la influencia que ejerce el río Cayapas en las costumbres afro-esmeraldeñas en San Miguel de Cayapas, en el norte de Ecuador. El trabajo fotográfico plantea el concepto de la fotografía expandida para expresar una mirada nueva que revela la simultainedad del tiempo y la relación estrecha entre las mujeres afrosdescendientes y el cosmos del río.

La tercera sección **Antropología y Web** plantea modelos teóricos y metodológicos desde lo transmedia. Se trata de producciones que postulan nuevas formas de producir, representar y circular el conocimiento antropológico, a través de la web. Las implicancias de estas investigaciones en el mundo contemporáneo son directas, si pensamos en el exponencial desarrollo de las tecnologías de la información y la comunicación. Durante los últimos diez años, el término transmedia se escucha con más fuerza en los terrenos de la antropología, sobre todo vinculado a los proyectos de prácticas narrativas y producción de imágenes, ampliando las herramientas de investigación, en tanto formas de producción, circulación y articulación. En América Latina es en los distintos tipos de *docuwebs* donde se observa con mayor claridad este interés, ya que en ellos se pueden combinar diferentes medios: visuales, sonoros, textiles, gráficos, entre otros que posibilitan trabajos multilineales, multifocales y multiplataforma. También esta sección nos introduce

en la red de colecciones y el flujo de objetos arqueológicos a través de un *doc web* interactivo, donde se pone en diálogo diversas textualidades y herramientas audiovisuales, al servicio de una página web que sirve como medio para exponer los resultados de la investigación.

Los trabajos de esta tercera sección son: el trabajo del antropólogo Hugo Chávez Carvajal (mexicano): *Antropología transmedia: el documental interactivo y el trabajo de campo con dispositivos digitales,* que reflexiona sobre las narrativas *transmedia* y su relación reciente con la antropología visual. Desde la perspectiva del autor, este tema poco explorado, permite pensar en las *etnografías transmedia*. El capítulo pone en diálogo el mundo de los documentales desarrollados en entornos digitales y la metodología de un trabajo de investigación, la cual gira en torno a la reparación de tecnologías audiovisuales; así, desde una dimensión etnográfica, utiliza las herramientas digitales para articular un documental lineal, una investigación escrita y un documental interactivo.

El segundo trabajo es del antropólogo Adrián Acosta Castro (mexicano): *Re Colecciones: transmedia para estudiar el coleccionismo de objetos prehispánicos del Occidente de México,* aborda las prácticas de coleccionismo y dinámicas de circulación de objetos prehispánicos procedentes del Occidente de México que se configuraron en las décadas de 1940 a 1970, a través de tres esferas de producción y consumo cultural: las Galerías de Arte Stendahl en Los Ángeles, California; la *praxis* de coleccionistas de arte prehispánico y brókeres culturales en Guadalajara; y finalmente, las dinámicas locales de expolio y apropiación social del patrimonio arqueológico que se desarrollan en los valles centrales de Jalisco. A partir de los temas anteriores, Acosta realiza un ejercicio reflexivo en torno a la producción y montaje de un documental web interactivo, que fue concebido como una herramienta *transmedia; y* que problematiza el proceso de registro etnográfico-audiovisual relacionado con la curaduría de imágenes y materiales de archivo. Además dialoga en torno a la mirada autoral planteada y las posibilidades de navegación-interacción que los usuarios del web documental activan a través de las rutas sugeridas.

La cuarta sección **Historia y visualidades** aborda históricamente la construcción de la mirada en diferentes contextos. Para ello se trazan algunas perspectivas de análisis que revisitan las historiografías clásicas con el fin de ponerlas en discusión. La mirada se establece como el centro del análisis histórico, donde se analiza su construcción a través del tiempo. Aquí también podemos ver las relaciones entre la Antropología Visual en articulación con otros campos disciplinares, como la historia del arte y la filosofía, abriendo zonas de investigación hasta el momento inexploradas.

Los trabajos de esta cuarta sección son: el del antropólogo Franco Passarelli (argentino): *Cruces entre el cine etnográfico y el documental político en Argentina: mirada, alteridad y conflicto social*, que problematiza la historia del cine etnográfico en Argentina, a partir de los vínculos con el cine documental político, ejemplificado con una serie de filmes. El recorrido concluye con nuevas aperturas entre los campos de la Antropología y la Historia del Arte, que posibilitan reconocer realizadores y películas que hasta el momento estaban ocultas en la "historia oficial" del cine etnográfico en Argentina. El presente trabajo plantea como hipótesis que muchas de las fronteras entre el cine etnográfico y el cine documental político se desvanecen, al establecer puentes históricos a partir de realizadores, temas, modos de producción, representación y exhibición. Se concluye que hubo una relación histórica entre el cine etnográfico y el documental político en Argentina, que se proyecta hasta nuestros días, y que sirve para visibilizar nuevos realizadores en la historia del cine etnográfico en Argentina.

El segundo trabajo es del antropólogo, artista y curador Juan Fabbri Zeballos (boliviano): *Cuando la antropología deviene en arte* discute los límites y los alcances de los cruces entre la antropología y el arte, a partir de la práctica, y como un ejercicio de producción y traducción de archivos. El texto de Fabbri repiensa la experiencia sobre cómo la antropología se expande hasta convertirse en arte; reflexionando, particularmente, en la experiencia de la exposición

Cidios, que se realizó en Bolivia en la *Galerie* de la Alianza Francesa en La Paz, y en la Galería Kiosko en la ciudad de Santa Cruz durante el 2018. Este proyecto de largo aliento que el autor desarrolla, se presenta de distintas maneras; de ahí que en el capítulo comparte la estrategia metodológica del ida y vuelta entre una investigación antropológica y la práctica artística; y entre las construcciones de archivos y las narrativas visuales, que van del dibujo al texto, y de nuevo al dibujo dentro del diario de campo.

El último capítulo del libro es del antropólogo Saúl Uribe Taborda (colombiano-ecuatoriano): *Antropología visual: entre el colonialismo y la modernidad,* quien da cuenta de cómo la mirada se constituyó a través del colonialismo y la modernidad. El autor deconstruye los principios del pensamiento "eurocéntrico" racializado, tomando las primeras fotografías como casos de estudio que involucran directamente a estas ideas. El artículo pone de manifiesto el proceso histórico y cultural de la antropología visual, su origen en los cánones estéticos occidentales y su idea del mundo contemporáneo. Se discute el desarrollo de las técnicas de impresión como principio que modificó profundamente la percepción sobre la cultura, entre ellas la fotografía como uno de los principales instrumentos de una nueva cultura visual, cuya resonancia llegó a los círculos antropológicos.

De este modo, queda planteada la estructura del libro con los cuatro ejes fundamentales que abren diversos debates en torno a la Antropología Audiovisual en Latinoamérica. Esperamos que estos trabajos fortalezcan este campo de estudio, y dando cuenta de teorías, metodologías y técnicas se expandan los horizontes disciplinares. A futuro, queda seguir edificando las conexiones al interior de la Antropología Audiovisual en Latinoamérica, para dar cuenta de un desarrollo propio y político de nuestra disciplina.

Saúl Uribe Taborda
Patricia Bermúdez Arboleda
Franco Passarelli

Sección 1

ARCHIVOS Y AFECTOS

(Des)armar afectivamente el archivo. Experimentación etnográfica y performance-investigación

Wanda Balbé
Universidad de Buenos Aires
wanda.balbe@gmail.com

Soledad Torres Agüero
CONICET/ Universidad de Buenos Aires
soledadta@gmail.com

Introducción

Desde el Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance[1] (EACyP)[2] de la Universidad de Buenos Aires venimos explorando distintas estrategias metodológicas de performance-investigación que intersectan las ciencias y las artes desde una perspectiva intercultural crítica y decolonial. Partiendo de diversos modos de indagación encarnada, dialógicos y colaborativos, apelamos a una producción de conocimiento que cruce nuestras trayectorias artísticas-científicas con prácticas, saberes y lenguajes estéticos subalternizados por la modernidad/colonialidad en pos de allanar líneas de fuga para una transformación micropolítica.

En este marco, como integrantes del núcleo audiovisual del equipo, trabajamos desde una genealogía propia en el campo de la Antropología Visual que problematiza la importancia de la corporalidad y la sensorialidad en las imágenes, que apuesta por un ejercicio

1 http://www.antropologiadelcuerpo.com/
2 De aquí en adelante utilizaremos las siglas EACyP para referirnos al Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance.

etnográfico poético, reflexivo y participativo, y pone en práctica la experimentación con técnicas y métodos provenientes del campo de las artes. Particularmente, establecemos diálogos entre las conceptualizaciones sobre la etno-ficción y la cámara como catalizadora de situaciones de Jean Rouch [1975] (1995), los enfoques feministas y poscoloniales de Trinh T. Minha (1989), las perspectivas corporales, sensoriales e inter-subjetivas de Laura Marks (2000), David MacDougall (2006) y Sarah Pink (2009, 2010 *et al.).* Y también nos inspiramos en la corriente del Tercer Cine, las críticas de(s)coloniales de Orlando Fals Borda (1967), Augusto Boal (1980) y Silvia Rivera Cusicanqui (2015), y en obras, producciones y performances latinoamericanas.

En este trabajo recuperamos las reflexiones sobre el uso y la producción de imágenes en investigaciones socio-antropológicas para abordar las dimensiones sensibles de la experiencia que emergen en el trabajo con archivos entendidos como documentos, objetos y obras,[3] y discutir las relaciones que se tejen entre corporalidades y materialidades. Así, proponemos la experimentación con *archivos multisensoriales, relacionales y en devenir* para expandir nuestra práctica etnográfica y desarrollar nuestros proyectos de investigación-creación. Los archivos en tanto pervivencias del pasado, huellas de lo acontecido, vestigios encarnados, pueden (des)armarse y (re)armarse desde un horizonte decolonial y transdisciplinar para discutir críticamente problemáticas sociales en contextos diversos. Esta exploración permite desplegar las propias memorias, reflexionar sobre las desigualdades y violencias vividas y construir otras historicidades a partir de (re)versiones

3 Este trabajo es una continuación de las reflexiones que surgieron en el Simposio de "Antropología Audiovisual en Latinoamérica: experiencias (multi)situadas en la región y nuevas perspectivas", VI Congreso ALA 2020, modalidad virtual, entre el 23 y el 28 de noviembre de 2020. En esa presentación abordamos el potencial implicativo y creativo del uso de imágenes en las investigaciones socioantropológicas (Balbé y Torres Agüero, 2020). En otro trabajo retomamos esas discusiones para pensar también las relaciones entre cámara-performance-corporalidad (Balbé y Torres Agüero, 2021). Agradecemos a Silvia Citro y Luz Roa por las ideas intercambiadas para la concreción de este capítulo.

colectivas del pasado desde la experiencia presente en pos de otros futuros posibles.

En los siguientes apartados, considerando los debates ligados al giro archivístico, material y afectivo, revisitamos tres investigaciones del equipo donde el uso y la producción de imágenes adquiere una importancia fundamental para la documentación y experimentación etnográfica: un taller de vídeo-participativo con maestros indígenas tobas-qom; un vídeo-danza realizado en las ruinas de Villa Epecuén; y una instalación performática-participativa sobre el movimiento feminista NiUnaMenos.

Así también, desarrollamos otras dos experiencias donde la performance y el trabajo con distintas materialidades permite reflexionar sobre representaciones instituidas y encarnadas: "loOjoVulva", un reversionamiento transutópico y lúdico-reflexivo de un mito transcultural amerindio, y "Y vos, ¿de dónde sos?", una intervención performática que desde las danzas orixás y la autoetnografía visibiliza el racismo en Argentina y revela el legado afrolatinoamericano silenciado.

A partir del análisis de estos casos proponemos pensar la performance-investigación como una estrategia teórico-metodológica que opera como *taumatropo* vinculando, desde la reflexividad corporizada[4] y otros modos de indagación encarnada, huellas provenientes de distintos espacios-tiempos. Este dispositivo poético-etnográfico revela dimensiones afectivas y afectantes del archivo poniendo en escena lo silenciado/sujetado/latente/espectral de los fragmentos y despliega otros modos de saber-hacer etnográfico invitando a rehabitar colectivamente nuestras y otras pieles.

4 En una reelaboración del concepto *reflexive embodiment* de Nick Crossley, Rodríguez (2007) propone la reflexividad corporizada como una instancia donde el sujeto concebido en su totalidad (sin escindir razón, sensación y emoción) pone en acto, en contextos artísticos o rituales, técnicas corporales extracotidianas que le permiten actualizar su relación con el mundo transformándose a sí-mismo y a su entorno, abriendo el juego a otras posibilidades de sentidos y experiencias al movilizar lo instituido hegemónicamente.

Archivos afectivos: huellas materiales y huellas encarnadas

INCOMODAR

"Fuerza corrosiva del mal-estar, insumo filoso de nuestras estéticas del desagrado: su belicosidad sutil la convierte en una efectiva tecnología de la interrupción. Incomodar, como una manera de expresar nuestro disgusto e inconformidad, como una forma de interpelar o incluso boicotear una situación. (...)Incomodar para importunar al status quo, para detener la máquina del disciplinamiento, para inducir un pequeño temblor. Incomodar, cada vez que sea necesario, pero también incomodarse. Incomodarse frente a los espectáculos tristes de nuestra cruenta humanidad, y también allí donde sabemos que algo tenemos que pensar, que transformar, e incluso que desterrar de nosotres mismes. Incomodarnos con nuestras propias miopías, torpezas e imposibilidades. Incomodar-nos para no acostumbrarnos ni relajarnos frente a tanta injusticia, para habitar esa tesitura áspera que nos impulsa a hacer otras-cosas, a pensar otros pensamientos, a sentir otras desmesuras. Incomodarnos, porque ¿quién puede estar comodx en este mundo?"
(Vir Cano, 2021, p. 33).

Desde mitad del siglo XX, y en consonancia con la crisis de los modelos de "verdad", "método" y "representación" en distintas disciplinas, se comienza a plantear que los archivos no pueden ser concebidos como sitios neutrales de mero almacenamiento sino que son producto de decisiones humanas y susceptibles de manipulación. Diversos autores comenzaron a pensar el archivo como lugar de enunciación, producción de conocimiento, relaciones de poder y disputa (Foucault, 1972; De Certeau, 1974) que instaura modos de leer y establecer contenidos (Derrida, 1997) y como un sitio dinámico de poder retórico (Morris, 2006). De esta manera, discutían la noción de archivo como lugar autorizado de recuperación de datos "verdaderos" para comprenderlo como un proceso, como un artefacto cultural con la capacidad de producir hechos y sujetos, como un experimento epistemológico (Stoler, 2002).

Esos debates tuvieron repercusiones en las aproximaciones teórico-metodológicas de los estudios sociales sobre procesos de me-

moria, producción/transmisión de conocimiento y el trabajo con archivos. Horacio González (2004-2005) parafrasea a Lévi-Strauss y se pregunta por qué tenemos tanto amor por nuestros archivos para recordar que no trabajamos con la serie de objetos enlazados a la vida real que los produjo sino con los objetos supervivientes de la serie que componían. Así, afirma que el trabajo con archivos reclama intérpretes que no busquen recobrar la semejanza efectiva de lo vivido sino establecer maniobras posibles que lleven a nuevas escenas reflexionantes, a nuevas formas de pensar (y por qué no también, de sentir-pensar).

Por su parte, Mario Rufer y Frida Gorbach (2016) proponen un ejercicio etnográfico que conciba el archivo como campo y el campo como archivo, e indague en sus intersecciones productivas que muchas veces aparecen tácitas en la escritura de investigación en ciencias sociales. Así, en un intento por despojarse de la metáfora extractiva, invitan a reflexionar sobre los discursos y soportes del archivo y se encaminan a recuperar/explorar la poética del fragmento.

Atendiendo a estas nuevas líneas de exploración abiertas por el "giro archivístico", nos interesa recuperar aquellas que nos permiten indagar sobre las dimensiones expresivas, afectivas y performativas de las imágenes y sus relaciones con las corporalidades sensibles y en movimiento. Desde los estudios de performance, Diana Taylor (2003) propone un interjuego entre archivo y repertorio para (re)imaginar las memorias en Latinoamérica. Según postula, los archivos adoptan la forma de documentos, mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, películas, discos; todos materiales supuestamente resistentes al cambio y destinados a permanecer.

Mientras que los repertorios, adoptan la forma del lenguaje hablado, de danzas, deportes, rituales, performances, gestos, movimientos, cantos; todos actos de transferencia corporalizados supuestamente efímeros e irreproducibles. Si bien la distinción hace pensar que los repertorios, exceden, por el hecho de realizarse en vivo y transformarse en su ejecución, la capacidad del archivo de ser capturados, la investigadora crítica esa reificación y sostiene que los repertorios mantie-

nen y transforman las coreografías de sentido mediante procesos de selección, reiteración, memorización, internalización, y transmisión.

Así, los actos de transferencia tienen sus propios códigos, lógicas y formas de autorreproducirse; y los cuerpos, al igual que otras materialidades, pueden producir, almacenar y transmitir conocimiento en tanto información, memoria, identidad y emoción. Según Rufer (2016), esta distinción crítica tiene un trasfondo político explícito: archivo y repertorio formarían dos polos epistemológicos con jerarquías disímiles de autoridad donde el primero marcaría lo reificado "como cultura" por Occidente mientras que el segundo, aunque "evanescente" por performático, marcaría otra epistemología por las luchas culturales (p.181).

Por otra parte, desde los estudios de género y LGTBIQ, Ann Cvetkovich (2018) indaga en materiales íntimos y/o "efímeros" (canciones, actuaciones en vivo, cartas, fotos del álbum familiar, flyers, afiches, pegatinas, objetos de "poco valor") para construir un archivo radical de las emociones que permita abordar vivencias traumáticas desde la experiencia sensorial y afectiva y crear culturas públicas gays y lésbicas con nuevas audiencias colectivas.

El trauma, según ella, abarca experiencias de una violencia políticamente situada que forja relaciones manifiestas entre política y emoción. Lejos de lo que supone la medicalización, los diagnósticos y las tendencias patologizantes, esas marcas en las vidas íntimas (y supuestamente privadas) (per)viven en las cotidianidades atravesadas por el clasismo, el racismo y otras relaciones de opresión. Por eso, esas experiencias vividas, inenarrables, irrepresentables, atravesadas por el olvido y la disociación, desafían lo que habitualmente se entiende por archivo cuestionando y forzando las formas convencionales de documentación, representación y conmemoración.

De ahí, la necesidad de crear *archivos de sentimientos* que permitan prácticas de duelo; de tramitar, expresar y circular el trauma mediante otras formas del archivo como testimonios, espacios memoriales y rituales; de crear colecciones que "hagan justicia emocio-

nal"; y de desarrollar experimentaciones de base para materializar las experiencias traumáticas pero también la fantasía.

En esta propuesta, las presentaciones teatrales y la performance, en su cualidad de "depósitos de momentos efímeros", amplían el repertorio para la expresión de emociones y se presentan como alternativas terapéuticas para hacer público y colectivo un sentimiento-vivencia descentrando las jerarquías del modelo clínico hegemónico (médico-paciente). También se destaca el poder de los medios audiovisuales, especialmente del cine y video documental, como prácticas para activar el propio archivo y para hacer accesible/visible de forma innovadora distintos tipos de materiales como fotografías íntimas, películas caseras, películas de la cultura popular, entrevistas a familiares y amigos y objetos sentimentales, entre otros.

En lugar de buscar construir una verdad objetiva, Cvetkovich sugiere que la cámara es una herramienta que permite explorar corazonadas sobre (nuestras) historias ocultas.[5] La utilización de imágenes documentales, la ficción y la fantasía son recursos para materializar (recomponer o recrear) y hacer emerger en estos fragmentos del archivo lo que quedó soterrado. En palabras de la autora: "el espectro de la muerte literal sirve como agudo recordatorio de la muerte social que supone perder la propia historia" (2018, p. 357); por tanto, la (re)construcción de ausencias y el desplazamiento de temporalidades posibilita la memoria protegiéndonos de la muerte y creando prácticas de duelo.

En una línea similar, Sara Ahmed (2015) investiga la política cultural de las emociones y se detiene en la emocionalidad de los textos públicos para explorar cómo funcionan las economías afectivas.[6]

5 La autora explora en profundidad el trabajo de la documentalista, productora y activista *queer* Jean Carlomusto, en particular dos piezas audiovisuales *To catch a glimpse* (1997) y *Shatzi is dying* (2000) que según ella "construyen un archivo del trauma usando el documental para organizar un encuentro con la muerte" (2018, p. 339).

6 Tomando diferentes emociones como punto de entrada, Ahmed escoge trabajar con los "textos" de tres casos de relevancia internacional frente a los cuales se siente especialmente interpelada: la "reconciliación" en Australia, algunas res-

Según la autora, a diferencia de Ann Cvetkovich, su archivo no está compuesto de sentimientos sino de palabras que refieren a la emoción. Estas palabras circulan, generan efectos, implican orientaciones específicas hacia las cosas y "quedan pegadas" como signos en los (y nuestros) cuerpos. Así, procesos como el colonialismo, la esclavitud y la violencia persisten en la superficie de nuestros cuerpos y aún cuando no se recuerden de manera consciente son "carne" misma del tiempo, un tiempo que excede el individual.

En tal sentido, concibe al archivo no como una reunión de textos sino como una "zona de contacto" donde las palabras toman su forma de las historias pasadas pero tienen la posibilidad de producir nuevas impresiones/formas cada vez. Así, argumenta que el archivo es efecto de formas de contacto que pueden ser institucionales (bibliotecas, libros, sitios de internet) o cotidianas (amistades, familiares, otras), que pueden manifestarse y autorizarse mediante la escritura o que pueden presentarse ausentes (en tanto borradas) teniendo la capacidad de dejar su huella (pp. 41-42).

Desde los estudios del cine y el afecto, Irene Depetris Chauvin (2018) señala que esta reelaboración de la concepción de archivo en tanto "zona de contacto" permite recuperar, interpretar y dejarse atravesar por diferentes dimensiones de los registros documentales, afectivos o corporales habilitando el surgimiento de encuentros imprevistos con los sujetos y los materiales, así como también nuevas operaciones interpretativas sobre el pasado. A partir del análisis y deconstrucción de filmes documentales,[7] Depetris Chauvin propone que el remontaje, la manipulación de distintas materialidades (audio)

---

puestas al terrorismo internacional y las prácticas de asilo e inmigración en el Reino Unido.

7 En esta oportunidad dialogamos con el análisis que la autora realiza sobre el documental *Tierra Sola* (2017) de la realizadora chilena Tiziana Panizza. Utilizando fragmentos de films recuperados, testimonios orales y registros actuales de la cotidianidad, la obra fílmica cuenta la historia de la primera "cárcel" de los nativos rapanui de (y en) la Isla de Pascua, una isla "remota" en el océano Pacífico.

visuales (registros fonográficos, grabaciones en super 8mm e imágenes digitales, a modo de ejemplo) y la utilización de recursos expresivos heterogéneos permiten la emergencia de dimensiones no previstas sobre el pasado y el presente. De esta forma, aparece la posibilidad de subvertir los sentidos históricos inscriptos en esos registros y, en un doble movimiento, de develar la lógica colonial que conforma el archivo/el hacer etnográfico y de reconfigurar la noción de este archivo (revelando que está) habitado por afectos.

En esta dirección, estas conceptualizaciones del archivo desde el giro afectivo apuntan a explorar sensiblemente el ensamble de texturas, imágenes y sonidos de las obras y a expandir la visualidad a su dimensión táctil o háptica. En los términos de Laura Marks (2000), la visualidad háptica convoca una "mirada-escucha-táctil" desde los efectos y afectos de las superficies obligando a el/la espectador/a a trabajar y participar sensorialmente para "ver" la imagen que se rehúsa a una plenitud visual. El acto de ver, desde una propuesta mimética y corporizada, nos implica para traer las imágenes de la latencia y habitar los "vacíos/huecos" estableciendo una relación intensa con un objeto-imagen que no puede ser poseído totalmente.

Este "erotismo intersubjetivo" que se mueve entre la superficie y la profundidad de la imagen posibilita una relación de "mutualidad" donde el/la que mira se hace vulnerable y se pierde en la imagen, que aun así permanece impenetrable. Esta aproximación desde la multisensorialidad revierte la relación de "superioridad" que, según Marks, establece la visualidad óptica donde el mirar involucra un acto de delimitación y aprehensión total (imperialista) del "objeto de visión". Por tal razón, detiene su interés en el cine intercultural ya que este, en su carácter siempre emergente, busca crear nuevos lenguajes-formas para representar sentidos "irrepresentables" como el tacto, el olfato y el gusto.[8]

8 Si bien Marks (2000) señala que el cine intercultural es tan antiguo como el cine mismo, entre 1985 y 1995 tomó un impulso renovado a partir de la emergencia de los discursos y políticas multiculturalistas, los cambios en los financiamientos

A través de estilos diversos y de la provocación de impresiones sensoriales múltiples, sería posible aproximarse a la experiencia de vivir entre dos regímenes de conocimiento, de estar entre dos culturas, de habitar la hibridez, de "interrogar el archivo histórico, tanto el Occidental como el tradicional, para poder leer los "vacíos/huecos" en las propias historias y/o para para forzar "vacíos/huecos" en el archivo y tener un lugar desde donde hablar" (2000, p. 5).[9]

A la luz de estos aportes teóricos a continuación presentamos algunas experiencias de investigación-creación del EACyP donde el uso y la producción de archivos se convierten en una estrategia metodológica en el campo de la etnografía que permite acercarnos y encarnar colectivamente nuestras y otras pieles. Las experiencias elegidas presentan distintos interjuegos entre archivos/repertorios, distintas formas de abordar la poética del fragmento y de poner en escena las relaciones entre huellas materiales y huellas encarnadas. Desde una dimensión afectiva, estos casos revelan distintos usos de la imagen, pero también extienden su conceptualización para pensar las imágenes encarnadas en otras materialidades.

De esta manera, permiten discutir las relaciones que se tejen entre archivos, imágenes, cuerpos y objetos, y explorar múltiples formas de montar/construir dispositivos metodológicos situados. En primer lugar, presentamos tres casos que nos permiten abordar las dimensiones

---

del cine no comercial en Estados Unidos, Canadá e Inglaterra y la ebullición de un clima intelectual caracterizado por la desintegración de las narrativas hegemónicas y la conceptualización del conocimiento como parcial y crítico. La mayor parte de los trabajos a los que se refiere provienen de artistas pertenecientes a minorías que residen en los principales centros metropolitanos en Occidente, resultantes de los flujos globales provocados por la inmigración, el exilio y la diáspora.

9 "It is more recent that intercultural artists are in a position to interrogate the historical archive, both Western and traditional, in order to read their own histories in its gaps, or to force a gap in the archive so that they have a space in which to speak". Para nuestro planteo, decidimos traducir/interpretar "gaps" como "vacíos/huecos".

afectivas del uso y producción de imágenes para la documentación y la experimentación etnográfica y así, pensar la performance-investigación como un *taumatropo* que pone en movimiento huellas con espacialidades y temporalidades diversas. En segundo lugar, recuperamos otros dos casos donde la performance y el trabajo con otras materialidades sensibles toman protagonismo para poner en escena, (re)mover y (re)versionar *imágenes encarnadas* en nuestros cuerpos.

***TAUMATROPOS*: dispositivos poético-etnográficos**

RECORDAR

"Insumo feroz de las des-memorias esta capacidad anímica de selección, conservación y transformación del pasado constituye una pieza clave en el inventario de nuestras técnicas del desacato. Recordar, como una manera de suturar y reparar el tejido siempre abierto del transcurrir, como un modo de recuperación creativa de lo-que-ha-sido y aún así no-cesa-de-ser. Recordar a quienes estuvieron, a quienes son-junto-a-nosotrxs y a les que están por venir (...) Recordar para volver a pasar por la mente y por el cuerpo lo que permanece en el modo de una ausencia, de una evocación o incluso de una visitación. Recordar, con insistencia, para hacer de la memoria común, sitio de reparación y de encuentro colectivo" (Vir Cano, 2021, p.61).

Las primeras tres experiencias de investigación-creación que recuperamos comprenden un taller de vídeo-participativo, un vídeo-danza y una instalación performática-participativa que tuvieron como punto de partida la foto-vídeo-elicitación (Collier y Collier 1986; Banks 2001) en tanto forma de reflexionar diferidamente sobre las problemáticas abordadas.[10] El caso de "La voz y la imagen de nuestra gente" llevado a cabo por Soledad Torres Agüero junto a otra colega antropóloga y maestros indígenas tobas-qom (MEMAs) en el norte de Argentina durante el 2007, puso a disposición el video como

10 En otro trabajo hemos desarrollado esta cuestiones con mayor profundidad (Balbé y Torres Agüero, 2020).

herramienta de investigación, documentación y transmisión de expresiones rituales y artístico-culturales históricamente estigmatizadas y prohibidas por el avance del estado sobre sus territorios y la creciente influencia de la religión evangélico-pentecostal.[11]

El taller de vídeo tenía como objetivos generar material audiovisual didáctico de difusión para las escuelas, las distintas comunidades tobas-qom y la sociedad en general, y montar un dispositivo para la actualización de memorias y prácticas culturales que aún hoy continúan generando vergüenza y desprestigio. En la primera etapa del taller, a partir de la visualización de archivos etnográficos de la región chaqueña y de obras de artistas contemporáneas,[12] se propició una instancia de debate sobre la representación hegemónica de los cuerpos indígenas. Luego, se realizó una formación y experimentación técnica con la cámara para documentar aquellos repertorios ocultados y silenciados produciendo registros visuales y sonoros. El taller culminó con una edición intercultural y colaborativa que tuvo como resultado dos cortometrajes titulados "*ÑamaqtaGa ca* César. Visitando a César" y "*Potae Napokna* Colonia La Primavera".[13]

Por su parte, el video-danza "Veranos de agua" realizado por Wanda Balbé y un colectivo creado a los fines de ese proyecto[14] en las ruinas de Villa Epecuén, provincia de Buenos Aires a fines de 2013, tuvo como propósito comunicar la tensión entre el pasado turístico del pueblo, la experiencia traumática de la inundación de 1985 y el pre-

11 Junto a la colega Clara Sarraute, entonces estudiante de antropología de la Universidad de Buenos Aires, y los maestros especiales de modalidad aborigen y músicos Juan Carlos Caballero y Romualdo Diarte se completaron todas las etapas del proceso de filmación. Sobre este proceso, consultar Torres Agüero (2013).

12 Entre las artistas abordadas se encontraba la fotógrafa argentina Gaby Herbstein. En el siguiente enlace se puede visualizar el proyecto "Huellas" que fue utilizado para los debates durante el taller de video http://gabyherbstein.com/foto/15/1

13 Disponibles en: https://vimeo.com/5232075 y https://vimeo.com/5232705

14 Morena Díaz, antropóloga y bailarina; Mercedes Lastra, licenciada en danza-teatro y bailarina; Rodolfo González, fotógrafo, músico y bailarín; y Pablo Finizio, diseñador y fotógrafo.

sente en ruinas. El trabajo partió de una experimentación etnográfica previa que recuperaba las memorias sensoriales de las personas que habían vivido/transitado el pueblo, debatía sobre imágenes de archivo, fotografías del álbum familiar y postales, y proponía un ejercicio con mapas oficiales de las ruinas para trazar recorridos personales y marcar lugares significativos del pueblo.[15]

Esos registros sensoriales y el relevamiento visual del espacio en ruinas sirvieron como material reflexivo para componer el movimiento y crear el vídeo-danza. La filmación e intervención en las ruinas implicó imaginar/encarnar las corporalidades ausentes y recrear las escenas del pasado desde las miradas y cuerpos presentes. Durante el rodaje, no solo participaron las investigadoras-performers sino también algunas personas locales de Villa Epecuén y Carhué (la ciudad vecina) que revivieron sus experiencias, compartieron sus memorias y se sumaron a la propuesta de revisitar y rehabitar el espacio en ruinas desde la imagen y el movimiento.[16]

Por último, la instalación performática participativa sobre las marchas del colectivo feminista NiUnaMenos fue desarrollada por Silvia Citro y otras investigadoras del EACyP en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires durante el 2016-17.[17] A partir de los registros fotográficos del colectivo Ojo Dentado[18] y desde los cuerpos en movimiento se propuso indagar las estéticas desplegadas en las calles para denunciar los feminicidios y las violencias de género. En un primer momento, las

15 Estas técnicas sirvieron para poder comprender la tensión entre espacio vivido/espacio en ruinas. Esta tensión se veía expresada en los relatos sobre la necesidad de acercarse a las ruinas para reconocer los propios lugares y en el propio espacio a partir de las marcas e intervenciones realizadas con pinturas, aerosoles para visibilizar/recordar sus casas y negocios, y también en las placas oficiales que señalaban los lugares "representativos" del pueblo. Sobre este proceso, consultar Balbé (2013).

16 Disponible en: https://vimeo.com/267711185

17 Sobre este proceso, consultar Citro *et al.* (2018, 2018b).

18 Componen el colectivo: Salvador Batalla, Andrea Podestá, Juan Pablo Boraso, Leandro Martínez, Pilar Monín, Sergio Ranzoni. Más información disponible en: https://www.facebook.com/ojodentado/

fotografías y vídeos de las marchas permitieron la observación diferida de detalles, gestos y cuerpos. Luego, a partir de la exploración corporal, la realización de entrevistas, la participación-observante y la autoetnografía, se conformó un archivo con distintas voces y materialidades (discursos sociales, historias personales, objetos, imágenes, sonoridades, movimientos y gestos) que fueron ensambladas para crear la instalación.

En esa instancia, las fotografías se incorporaron como imagen-objeto para interpelar activamente al público. Estas imágenes-objeto delimitaban cada una de las problemáticas de violencias de género abordadas en las microinstalaciones[19] y eran utilizadas para que los/las espectadores/as buscaran en su reverso las historias de mujeres víctimas de feminicidio. La propuesta era seguida por una instancia de taller donde se invitaba al público a utilizar los objetos puestos en escena y explorar las distintas materialidades presentadas para re-montar y re-versionar las microinstalaciones colectivamente.[20]

En cada caso, los interjuegos entre archivos/repertorios revelaron distintas relaciones entre huellas materiales y huellas encarnadas haciendo presentes los acontecimientos traumáticos y las corpora-

19 La instalación performática participativa consistía en cuatro microinstalaciones sobre cuatro violencias de género específicas: 1) explotación sexual y trata de personas, 2) violaciones, abusos y diversas formas de acoso sexual, 3) violencias físicas y psicológicas en vínculos afectivos en tanto primer paso hacia los feminicidios; 4) las discusiones en torno a la demanda por el "derecho al aborto legal, seguro y gratuito". Cada una de esas microinstalaciones tenía materialidades particulares y era encarnada por una investigadora-performer. La versión del año 2016 se halla disponible en: https://vimeo.com/203644512.

20 En un trabajo previo realizamos una descripción detallada de la experiencia del 2017 y sugerimos que en ese proceso creativo, a diferencia de los otros dos casos, eran las imágenes puestas en escena y las corporalidades sensibles las que tomaban protagonismo. De esa manera, proponíamos que la instalación performática habilitaba otras modalidades para usar y pensar las imágenes en tanto imágenes-objetos e imágenes-escena. Estas modalidades tensionaban la idea de imagen como representación involucrando las corporalidades sensibles y en movimiento de las investigadoras-performers y del público. Ver, Balbé y Torres Agüero (2021).

lidades ausentes y/o violentadas. Asimismo, pusieron de relieve las dimensiones afectivas, performativas y expresivas de la imagen y su importancia para la documentación y la experimentación etnográfica. En el primer caso, que surgió a partir de una demanda de los maestros indígenas de educación intercultural bilingüe para "recuperar" cantos y danzas "ancestrales", el taller propició la documentación audiovisual de aquellos repertorios estigmatizados produciendo fotografías, registros sonoros y los dos cortometrajes citados.

Los MEMAs participantes del taller, en una suerte de proceder arqueológico, volvían al territorio con la cámara en mano para que sus maestros/as dieran testimonio y pusieran en escena aquellas prácticas estéticas. La producción del registro implicó un proceso de activación de memoria, aquellos repertorios transmitidos oral y corporalmente devinieron huellas materiales, sonoras y visuales, y conformaron archivos para futuras generaciones. En el segundo caso, el relevamiento visual del espacio en ruinas, el registro de imágenes sensoriales y el ejercicio cartográfico en las entrevistas posibilitaron, a posteriori, componer los movimientos y producir el video-danza.

En el último caso, la reflexión encarnada y la exploración corporal a partir de fotografías y videos llevó a la creación de un archivo que se puso en juego en la instalación. En estos dos últimos, el interjuego entre huellas materiales y huellas encarnadas se desplegó de forma espiralada. Las huellas materiales del espacio en ruinas y los registros (audio)visuales del pueblo turístico y el corpus de imágenes de las marchas del NiUnaMenos aparecían "reclamando una mirada".

El volverse hacia esas huellas y ponerse en relación con las ausencias habilitó el mirar(se), (re)preguntar(se) y (re)situarse desde las corporalidades en movimiento evocando y produciendo nuevos archivos (mapas, fotografías, videos, instalaciones) y nuevos repertorios (gestos, movimientos, recorridos) que al mismo tiempo que se producían clamaban ser mirados, escuchados y encarnados nuevamente. La realización del vídeo-danza y la instalación performática participativa pusieron en escena "destellos de lo acontecido" posibilitando (re)ins-

cripciones en y desde los cuerpos presentes y permitiendo trans-citar colectivamente la inundación y las violencias de género vividas.

En las tres experiencias la cámara en mano, los cuerpos en movimiento y los ejercicios creativos con imágenes permitieron desmontar afectivamente los archivos expandiendo el trabajo de documentación y experimentación etnográfica. Desde una apuesta lúdico-reflexiva se propusieron estrategias metodológicas situadas que llevaron a una nueva producción de archivos/repertorios, al descentramiento de nuestro rol como etnógrafas y a situaciones de acercamiento e intimidad entre los/as participantes. El abordaje dialógico, performático y participativo y el trabajo con distintas materialidades revelaron/rebelaron huellas soterradas produciendo nuevos agenciamientos y líneas de fuga en nuestras investigaciones. Por eso, proponemos pensar las estrategias de performance-investigación como *taumatropos* en tanto juguete óptico que vincula dos imágenes distintas y las une en movimiento necesitando de alguien que lo accione.[21]

En un trabajo anterior (Balbé y Torres Agüero, 2021) refiriéndonos al interjuego entre huellas materiales y huellas encarnadas, adelantábamos que el uso de imágenes-objeto en la instalación del NiUnaMenos podía pensarse de esta manera donde uno de los lados, "el visible", presentaba las marchas, mientras que el otro, el reverso, "el oculto", revelaba las historias de "las que ya no están". La instalación era el hilo que en movimiento ponía en relación esas dos caras involucrando afectivamente las corporalidades presentes y vinculando a las investigadoras-performers y participantes con las violencias de género, con los cuerpos ausentes y con las luchas del presente.

21 El taumatropo, también conocido como maravilla giratoria, es un juguete óptico inventado durante la Inglaterra victoriana con el fin de explorar diversas teorías de la visión y el movimiento de imágenes. Fue precursor de otros instrumentos como el zoótropo y el praxinoscopio, que a su vez fueron precursores del cine. Este objeto consiste en un disco de cartón con una ilustración en cada una de sus caras y dos cuerdas en sus extremos. Al girar las cuerdas, los discos cambian de cara rápidamente generando una ilusión de movimiento y una suerte de fusión de esas imágenes.

De esta manera, sugerimos que los *taumatropos* pueden funcionar como un dispositivo poético-etnográfico que permite pasar por el cuerpo huellas con espacialidades y temporalidades diversas y así, componer colectivamente otras subjetividades e historicidades. Para profundizar estas cuestiones, a continuación, traemos otras dos experiencias del equipo donde el trabajo con la cámara y la imagen queda "desplazado" y toma protagonismo la performance y la exploración con otras materialidades sensibles para poner en escena, (re)mover y (re)versionar las *imágenes encarnadas* en nuestros-otros cuerpos.

Imágenes encarnadas y materialidades afectantes

SORPRENDER

"Alquimia del desconcierto, táctica de distracción o estancia del ánimo: tiene la virtud de ligar el afecto al movimiento, el presente al orden de los incalculables, la potencia de con-moción al no-saber. Sorprender, como una forma de forzar lo inesperado, como una manera de interrumpir la monotonía de lo disponible y de hacer de la desorientación muestra aliada. Sorprender con nuestras voces, con nuestras ausencias, con nuestros rostros y con nuestros destiempos. (...) Sorprender-nos entonces para alojar lo imprevisible, para alojar eso que escapa a los maquínicos algoritmos y a nuestras humanas predicciones, para dar lugar a lo que puede ser de otra manera. Sopren-der-nos, porque sin esta tesitura temblorosa del ánimo, no seremos capaces de desconocernos, de desarmarnos, descentrarnos, de desviarnos" (Vir Cano, 2021, p. 65).

En relación con las discusiones sobre el giro archivístico y afectivo traemos las instalaciones performáticas de *loOjoVulva* y *Y vos ¿de dónde sos?* para ahondar en los interjuegos entre archivos, cuerpos e imágenes. Estos procesos centrados en el debate y experimentación con materiales diversos se vinculan a una creciente búsqueda por parte de las investigadoras del EACyP de profundizar en el desarrollo de estrategias de performance-investigación. Citro y Rodríguez (2020), recuperando los planteos de Tim Ingold y Bruno Latour sobre el giro material y ontológico, proponen el término "materialidades afectantes" para designar:

> (...) una amplia gama de materiales de distinta procedencia (natural, tecnológica, artificial), cuyo comportamiento plástico y algunas veces efímero y cambiante, se va transformando en los vínculos con los participantes y las participantes. Así, estas materialidades involucran, además de nuestras corporalidades, objetos, sonoridades, olores, gustos y espacialidades, es decir, toda manifestación actual en el mundo que pueda ser percibida con nuestros sentidos (y no solo imaginada o pensada introspectivamente), y que tenga la peculiaridad de suscitar una particular atención o puesta en foco perceptivo, la cual en muchos casos deviene de la labor estético-reflexiva que los ha investido. (2020, p. 15)

Esas materialidades afectantes son las que se ponen en movimiento desde la performance para cuestionar los discursos racializantes, exotizantes y heteronormativos encarnados en nuestros cuerpos. El primero caso, *loOjoVulva,* es un ensamble estético-reflexivo que partió del proceso creativo de indagación del NiUnaMenos presentado en varios eventos artísticos-científicos durante el 2017 y 2018 en la ciudad de Buenos Aires.[22] Silvia Citro junto a colegas del EACyP armaron esta intervención performática intercultural como práctica micropolítica para desmontar y reversionar los discursos (hetero)normativos de dos mitos: el mito amerindio de la "vagina dentada" y el de la modernidad occidental del "ojo científico imperial". El mito de la "vagina dentada" supone el nacimiento de la humanidad heteronormativa y patriarcal a partir de la violación originaria de las mujeres que venían del cielo y amenazaban con castrar a los hombres.[23] El motivo mítico occidental

22 Esta instalación fue reversionada creativamente en cada puesta en escena. Según Citro *et al.* (2019) en 2017 emergió un primer híbrido que denominaron *LoOjovulvA,* el cual sufrió luego dos nuevas mutaciones estético-reflexivas que devinieron en *LeOjovulvalenguaglandE* y Le *OjovulvalenguaglandeanO*. Para visualizar este proceso performático, ver https://vimeo.com/275401085

23 Esta versión fue documentada por Silvia Citro durante los trabajos de campo que realizó junto a los pueblos tobas-qom del este Formosa, en el norte de Argentina, entre 1999 y 2005. En esta variante los dientes de la vagina dentada de las mujeres que venían del cielo amenazaban de castración a los hombres de la tierra. Por eso, un día, ellos destruyeron sus dientes y con carbones ardientes los quemaron.

supone una mirada científica falo-logocéntrica que aprehende objetivamente la realidad humana y social desde la observación con distancia.

Esta propuesta encarnada performáticamente por Silvia implicó en su puesta en escena distintas materialidades afectantes alusivas a *loOjoVulva*: un ojo-objeto hecho de goma espuma, telgopor, pinturas y pelos de gatos acompañado por una linterna, un tapiz, una canción original[24] y una secuencia de fotoperformance. El ojo "iluminador" ubicado en el centro de la vagina de la performer-investigadora buscaba subvertir aquella mirada oculocéntrica y colonial y producir un conocimiento "senso-perceptivo-afectivo-reflexivo". Desde una visualidad háptica, pretendía acercar a la audiencia a otra sensorialidad como la táctil, gustativa y olfativa, y a otro devenir corporal. En palabras de las realizadoras:

> Si bien lo OjovulvA emergió como símbolo de un cuerpo híbrido capaz de confundirse con lo otro, como ser de lo indecidible, de la paradoja, en una movilidad deseante que pretendía ir más allá de la heterosexualidad y la heteronormatividad; estratégicamente, siguió movilizando a la vulva como significante hegemónico de identificación, tanto en su configuración plástica y performática, como en su mismo nombre. (2020, p. 5)

En este planteo, retoman el concepto de *imagen-síntoma* de Georges Didi-Huberman para afirmar que en sus sucesivas mutaciones

24 El tapiz y la canción fueron realizadas por Tamia Rivero. La composición sonora canta: "Lo ojovulva soy ¡Ojo, ojo, ojo! ¡Vulva, vulva, vulva! ¡Lo Ojovulva soy! / Órgano hipersensible de la visión.lo que veo, lo que toco. lo que me atrevo a mirar, lo vivo sin distancias, de cerca, bien de cerca, ¡Lo Ojovulva soy!/ Dicen que nací de la mezcla entre humanos y animales. Un campo sexual sin discriminaciones, un estado de deseo absoluto. ¡Lo Vulvaojo soy!/ ¡De la promiscuidad vengo. Soy la fuente de los males De este mundo, de este mundo!/ Mi cuerpo trabaja para la voz, por placer de jugar a lo indecible. Mi cuerpo trabaja para la creación el placer de gestar lo inasible/ ¡De la promiscuidad vengo. Soy la fuente de los males De este mundo, de este mundo!/ No quiero tu moral, No soy nada normal ¡Lo Ojovulva soy! ¡Lo Vulvaojo soy!". Disponible en: https://bit.ly/44m6fmJ

esa "anatomía fantástica y fantasmagórica" expresa una "incomodidad" frente a los patrones ontológicos–epistémicos-políticos que escinden humano/no humano, civilización/barbarie, hombre/mujer, razón/sexualidad, teoría/práctica, ciencia/arte; y que, en tanto "monstruosa", actúa como una fuerza rizomática estético-reflexiva capaz de ensayar otros modos posibles de ver/conocer/sentir/habitar nuestros mundos (Citro y Rodríguez, 2020, p. 2).

Para entender cómo opera la *imagen-síntoma* en relación con los *taumatropos* y archivos/repertorios, nos interesa ampliar su conceptualización en tanto comprende una doble paradoja, visual y temporal. En cuanto a lo visual, el síntoma es una aparición que interrumpe el curso normal de las cosas, es el *inconsciente de la representación*. En cuanto a lo temporal, el *anacronismo* interrumpe el curso cronológico de la historia, es un síntoma-tiempo que nunca llega en el momento oportuno, es el *inconsciente de la historia* (Didi-Huberman, 2005, p. 44). En su complejidad, el síntoma es un juego anacrónico de latencias y de crisis, es la extraña conjunción de dos duraciones heterogéneas, es la conjunción de la diferencia y la repetición; la apertura repentina y la aparición (aceleración) de una latencia o de una supervivencia ("islote de inmovilismo") (p. 47).

En esta línea, considerando que "solo hay historias de los síntomas" y que la memoria es una organización impura, una poética del saber, un montaje no científico ni histórico del tiempo, que entrelaza sus fibras y asegura sus transmisiones, sostenemos que la reapropiación creativa de los mitos permite revisar lo inconsciente con/para/frente a los/las espectadores/as. Las imágenes latentes aparecen en escena de formas anacrónicas en distintas materialidades (cuerpos, imágenes, objetos, discursos) conformando un montaje lúdico-reflexivo que interpela las corporalidades/imaginarios presentes. Esto puede entenderse en términos de Laura Marks como la creación de un nuevo espacio en el archivo desde donde hablar críticamente y dialogar interculturalmente, como un nuevo espacio que permite habitar la hibridez, iluminar otros modos sensorio-perceptivos, habilitar otras miradas, otras traducciones y otros devenires corporales.

En esta apuesta de "forzar un vacío/hueco" en el archivo desde impresiones sensoriales múltiples, retomamos también la intervención performática *Y vos, ¿de dónde sos*? realizada por Manuela Rodríguez, María Laura Covalán y Julia Broguet durante el 2017.[25] A partir de investigaciones antropológicas sobre prácticas estéticas afrolatinoamericanas, una formación en danzas orixás y una revisión de las propias historias familiares, se elaboró un dispositivo escénico para reflexionar sobre el legado "afro" históricamente invisibilizado en Argentina y las dimensiones subjetivantes de esos discursos racializantes en el pasado y en el presente del país.[26] La propuesta buscaba discutir performáticamente las estrategias de blanqueamiento operadas hacia fines del siglo XIX, los discursos celebratorios de la inmigración europea y el crisol de razas, los censos donde se materializaba la declinación del registro de las personas de origen africano y las connotaciones pintorescas y exotizantes asociadas a esas prácticas afrolatinoamericanas.

Como señalan las investigadoras-performers (Rodríguez *et al.*, s. f.), en el proceso de creación de la performance, se utilizaron símbolos, afectos y dinámicas que convocaban la multisensorialidad de los contextos religiosos afro con la intención de dislocar lo cotidiano,

25 Este proyecto se inició desde la Universidad Nacional de Rosario como un dispositivo comunicacional y pedagógico para el abordaje del racismo estructural en ámbitos escolares. Durante el 2017 se puso en práctica con estudiantes de 4to y 5to año de una escuela secundaria con población toba-qom de la ciudad de Rosario, Santa Fe, Argentina. Luego, fue presentado como instalación performática en las IV Jornadas de Performance-investigación *Trans-citando las fronteras del arte y la ciencia,* Centro Cultural Paco Urondo, ciudad de Buenos Aires. Esta última es la versión recuperada en este trabajo. Disponible en: https://vimeo.com/249402117 (desde 4:21´ hasta 8:22´). Sobre este proceso consultar (Rodríguez *et al.,* s. f.).

26 Las investigadoras-performers resaltan que la combinación entre prácticas musicales y dancísticas afrolatinoamericanas con los estudios en ciencias sociales y la militancia política surgió a comienzos del año 2000 en respuesta a la profunda crisis sociopolítica que atravesaba el país. En ese contexto aparecía la necesidad de interpelar el malestar mediante lenguajes nuevos, así las prácticas negras ofrecían parte de ese lenguaje performático, además de sentidos históricos bien precisos, articulados en torno a significantes como opresión, esclavitud, colonialismo, libertad, resistencia, hermandad (Rodríguez *et al.,* s. f.).

abrir fisuras en el orden de lo sensible, afectivo y práctico. La exploración corporal llevó a reflexionar sobre las propias historias, memorias familiares y experiencias escolares donde se manifestaban valoraciones positivas de algunos linajes y orígenes étnico-raciales por sobre otros, y a la elegir los personajes de una dama antigua y de un caballero de familia patricia (figuras criollas con estatus histórico que aparecen frecuentemente en la escenificación del relato escolar en Argentina).

Para la puesta en escena, también se recurrió a imaginarios instituidos pasados y actuales en torno a "lo negro" (*villero-de alma-de mierda-esclavo-sucio-mencho-mersa)* y a una frase escuchada reiteradamente en la infancia ("mi negrita de Camerún, mi negrita mulatona"). Además, se seleccionaron objetos como caracoles, pororó, cartas de tarot de orixás, una muñeca, pipas, peinetas, polleras, partidas de nacimiento y recuperaron gestos como rozar el dedo en la piel para "ver si quedaba manchado" (p. 13). En la interacción con el público se formulaba de distintas maneras la pregunta "Y vos, ¿de dónde sos?" y se proponía la construcción colectiva de un mapa a partir de los objetos presentados.

Así, por ejemplo, las polleras servían como territorio para los caracoles que agrupados por color suscitaban interrogantes en torno a la clasificación socio-racial del trabajo actual en el país. En sus palabras, desde una perspectiva situada y desde el diálogo intercultural, el trabajo con objetos abría el juego al intercambio y al desplazamiento de sentidos instituidos y ponía en movimiento las "estampas" fijadas en sus memorias familiares asumidas como única herencia (y horizonte):

> Los personajes salieron del portarretrato doméstico para bailar y dialogar con otras historias. La estampa familiar se desarmó y, en sus retazos, encontramos otros escenarios posibles donde situarnos. Ese acto de darle movimiento a aquello que está fijo y parece inamovible nos permitió modificar el lugar desde donde bailamos, escribimos, reflexionamos, militamos. (p. 29)

Sobre esta experiencia, nos parece importante rescatar no solo el uso de distintas materialidades afectantes sino también esta con-

ceptualización de "estampas" para articularla con el planteo de Sarah Ahmed sobre la circulación de emociones y las economías afectivas. Según las investigadoras-performers, las "estampas" involucran una doble inscripción en tanto "imagen o figura estampada en un papel o impresa en un libro" y en tanto "figura o aspecto de una persona, animal o cosa que produce una impresión determinada en quien lo ve". La acción de marcar produce simultáneamente la acción de fijar una imagen que sella en la superficie de las cosas una impresión profundamente sensible cargada de pasados y futuros prefigurados, que se repite al infinito (p. 3).

Según Ahmed (2015), el lenguaje funciona como una forma de poder que a través de las emociones alinea unos cuerpos con otros y ancla diferentes figuras retóricas. Las palabras que refieren a la emoción generan efectos porque comprenden orientaciones específicas hacia los objetos que se identifican como su causa. Estas palabras se mueven, se pegan y se deslizan en los cuerpos convirtiéndolos en objeto de miedo, fobia, odio, repugnancia y/o vergüenza.

En esta línea argumentativa, nos interesa señalar dos cuestiones para los casos presentados. Por un lado, sostenemos que el modelo de "signos pegajosos" que atraviesa las corporalidades sensibles puede extenderse también a los objetos en su dimensión material. Las representaciones de las corporalidades abarcan un universo de prácticas y objetos asociados a ellas. De esa forma, las impresiones se anclan a modo de imágenes encarnadas en distintas materialidades que vehiculizan aquellas orientaciones específicas. De ahí, la importancia de desmontar los archivos existentes y apostar por *archivos multisensoriales, relacionales y en devenir.* Proponemos esta caracterización en función de las dimensiones sensibles que apreciamos en el trabajo con archivos/repertorios en las experiencias citadas.

El aspecto *multisensorial* refiere a la diversidad de materialidades que adoptan las huellas materiales y encarnadas (repertorios, performances, fuentes textuales, fotográficas, (audio)visuales, sonoras y objetuales); el aspecto *relacional* da cuenta de la multiplicidad de

prácticas, representaciones y relaciones intersubjetivas que pueden desplegarse en los procesos investigativos-creativos;[27] el aspecto en *devenir* nos recuerda lo reiterativo de los fragmentos que vuelven a traer el acontecimiento que se actualiza en nuevos lugares-tiempos.[28] La experimentación con estos archivos permite remover esas emociones pegadas y esas imágenes encarnadas a modo de estampas poniendo en escena las relaciones de poder involucradas y las jerarquías de raza/color/clase/género/edad/sexualidad.

Por otro lado, considerando que lo que Ahmed llama "rizo performativo" tiene la capacidad de generar efectos de verdad sobre los cuerpos y las emociones que sentimos, pensamos que las estrategias lúdico-performáticas tienen la capacidad de interrumpir ese rizo y generar líneas de fuga para la transformación micropolítica. La performance-investigación a modo de *taumatropo* puede vincular las imágenes encarnadas en distintas materialidades para construir nuevas series, nuevas asociaciones y, en consecuencia, nuevas orientaciones hacia las cosas. De esta forma, los casos presentados son un aporte para seguir debatiendo sobre estas estrategias y la exploración con *archivos multisensoriales, relacionales y en devenir* para poder escapar por la tangente, crear nuevos devenires y otros modos de ser/hacer/saber.

Reverberaciones finales

ZIGZAGUEAR

"Una provocación, acaso una invitación, quizás el más difícil de los retos: aprender a desplazarse sin la inocencia de lo recto ni la comodidad de los caminos ya trazados. Zigzaguear, como una manera de deambular con los movimientos, de recorrer un territorio, incluso de ocupar el tiempo. Zigzaguear con la punta de la fantasía, con el

27 En Argentina, el *enfoque relacional* en Antropología fue desarrollado ampliamente por Eduardo Ménendez. Tomamos esta perspectiva para reorientarla a nuestra conceptualización de archivo. Para ampliar, consultar Menéndez (2002).

28 El concepto de *devenir* fue desarrollado ampliamente por Gilles Deleuze y Félix Guattari a lo largo de sus discusiones. Para ampliar, consultar Deleuze y Guattari (1991).

> rodeo de la duda, con el contorneo del cuerpo, o con la sensibilidad de la hierba que se cuela entre las grietas. (...) Zigzaguear, delicada y abruptamente, porque no hay desacato sin rodeos, sin desvíos, sin delirios; porque es en esos pliegues que anudan un movimiento con un territorio, un contacto con una posibilidad, una fuga con una potencia, donde descansan nuestros contra-tiempos y complotan nuestros corrimientos (Vir Cano, 2021, p. 79).

Este trabajo fue una provocación y una invitación para (des) armar y (re)armar afectivamente el archivo en nuestras investigaciones antropológicas. Desde una genealogía específica asentada en la Antropología Visual y en cruce con las estrategias de performance-investigación hemos presentado distintas experiencias del EACyP que permiten pensar la importancia de la producción de *archivos multisensoriales*, *relaciones* y *en devenir* para intersectar el campo de las ciencias humanas y las artes en una clave intercultural crítica y transdisciplinar. Estos casos permiten discutir lo que tradicionalmente entendemos por archivo a partir de las relaciones que se tejen entre imagen, corporalidad y materialidad. Poniendo en crisis aquellos lugares legitimados de enunciación que producen efectos de verdad y "atrapan" acontecimientos y sujetos, enfatizamos las dimensiones afectivas y afectantes del archivo para comprender el poder que tiene de develar y ocultar a modo de síntoma. Este poder revela/rebela una poética de los fragmentos que permite vincularnos con aquello que retorna y persiste, y ponernos en relación con aquello pegado que no deja de atormentarnos en el presente.

En la interacción con esas huellas/fragmentos, parafraseando a Tim Ingold (2012), nos enfrentamos a una historia de afectaciones. Dejarnos afectar *y sorprender* por esa historia, por aquello que late, permite (re)mover aquellas emociones "pegadas" en las imágenes, en los objetos y en los cuerpos haciendo emerger aquellas (nuestras) memorias soterradas. Probar múltiples montajes de huellas materiales y huellas encarnadas posibilita bucear en las distintas materialidades de la memoria para recuperar creativamente *lo-que-ha-sido y aún así no-cesa-de-ser*.

Experimentar con *archivos multisensoriales*, *relacionales* y *en devenir* nos abre a nuevas intersecciones productivas/creativas entre archivo y etnografía generando nuevos anudamientos entre los sujetos y los materiales, formando nuevas series y ejercitando nuevas verdades. Ensamblar estos archivos a modo de *taumatropos* potencia las escenas reflexionantes que permiten volver audibles los susurros, circular las experiencias vividas y trans-citar el duelo y la fantasía. Inventar estos dispositivos poético-etnográficos hace temblar las relaciones entre representación, verdad e imagen, (des)plegar otras corporalidades/sensorialidades y *zigzaguear* hacia un conocimiento colaborativo, poético y dialógico.

Imagen 1
Ensamble afectivo de experiencias etnográficas



Autoras: Wanda Balbé y Soledad Torres Agüero (2021).

Referencias bibliográficas

Ahmed, S. (2015). *La política de las emociones.* Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México.

Balbé, W. (2013). *Cuando las aguas bajan. Entre imágenes y recuerdos: el pueblo y las ruinas de Villa Epecuén.* [Tesis de Licenciatura en Antropología Social, Universidad de Buenos Aires]. Archivo digital. https://bit.ly/44EnWh5

Balbé, W. y Torres Agüero, S. (2020, 23 al 28 de noviembre). Entre la documentación y la experimentación: el uso de imágenes en el desarrollo de estrategias transdisciplinares en investigaciones socio-antropológicas. *VI Congreso de Asociación Latinoamericana de Antropología.* (En prensa).

Balbé, W. y Torres Agüero, S. (2021). Del cuerpo-ojo al cuerpo todo. El uso de imágenes en las estrategias de performance-investigación. *Revista de Antropología Visual, 29,* 1-17 https://bit.ly/3PSAYTX

Boal, A. (1980). *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas.* Civilização Brasileira.

Cano, V. (2021). *Borrador para un abecedario del descato.* Madreselva editorial.

Citro, S., Pinski, C., Podhajcer, A., Rivero, T., Batalla, S., Do Brito, C. y Ascheri, P. (2018b, 17, 18 y 19 de agosto). La performance-investigación participativa como estrategia metodológica para la re-existencia colectiva. *II Encuentro Nacional de investigación-creación sobre el cuerpo "El Giro Corporal".* Bogotá, Colombia.

Citro, S., Podhajcer, A., Roa, L. y Rodríguez, M. (2017, 4 al 7 de diciembre). Hacia una metodología de performance-investigación. Aportes desde la intervención performática y el teatro etnográfico. *XII Reunión de Antropología del Mercosur.* Posadas, Argentina.

Citro, S., Podhajcer, A., Roa, L. y Rodríguez, M. (2019). Investigar desde la performance. Un abordaje comparativo del teatro etnográfico y las intervenciones performáticas participativas.*Revista Antropología Experimental*, (20), 13-24. https://doi.org/10.17561/rae.v20.02

Citro, S. y Rodríguez, M. (2020). Materialidades afectantes, memorias reflexivas y ensayos performáticos. Movilización de saberes encarnados en la universidad. *Revista Ciencias Sociales y Educación, 9*(17), 23-56. https://doi.org/10.22395/csye.v9n17a2

Citro, S., Cardona Rodas, H., Pinsky, C., Podhajcer, A. y Rivero, T. (2019, 1 al 2 de diciembre). Reflexiones críticas sobre una imagen-síntoma: Lo OjovulvA. Intervenciones trans-utópicas en antiguos mitos amerindios. *II Jornadas Internacionales "Cuerpo y Violencia en la Literatura y las Artes Visuales Contemporáneas*. Buenos Aires, Argentina.

Cvetkovich, A. (2018). *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Edicions Bellaterra.

De Certeau M. (1974). *The Writing of History.* Columbia University Press.

Depetris Chauvin, I. (2018) Desplazamientos espacio-temporales y expresividad del documento: el cine de Tiziana Panizza como etnocartografía afectiva de la isla de Pascua. En Giordano, M. (ed.), *De lo visual a lo afectivo.Prácticas artísticas y científicas en torno a visualidades, desplazamientos y artefactos* (pp. 301-321). Editorial Biblos.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Editorial Trotta.

Didi Huberman, G. (2005). *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo editora.

Fals Borda, O. (1967). Ciencia y Compromiso. *Revista ECO de la Cultura de Occidente*, *Tomo XVI/2*, (92), 181-200.

Foucault, M. (1972). *The archaeology of knowledge and the discourse on language.*Pantheon Books.

González, H. (2004-2005). El archivo como teoría de la cultura. *Revista Biblioteca Nacional de la República Argentina* (1), 64-83.

Gorbach, F. y Rufer, M. (eds.) (2016). *(In)disciplinar la investigación: Archivo, trabajo de campo y escritura.* Editorial Siglo XXI.

Ingold (2012) Toward an ecology of materials. *Annual Review of Anthropology, 41,* 427-442.

MacDougall, D. (2006). *The corporeal image: film, ethnography, and the senses*. Princeton University Press.

Marks, L. (2000). *The skin of the film:intercultural cinema, embodiment, and the senses.* Duke University Press.

Morris, C. (2006). The archival turn in rhetorical studies; or, the archive's rhetorical (re)turn. *Michigan State University Press 9*(1), 113-115.

Pink, S. (2009). *About doing sensory ethnography.* Sage.

Pink, S., Hubbard, P., O'Neill, M. y Radley, A. (2010). Walking across disciplines: from ethnography to arts practice. *Visual Studies, 25*(1), 1-7. https://doi.org/10.1080/14725861003606670

Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen: ensayos.* Tinta Limón.

Rodríguez, M. Corvalán, M. L. y Broguet, J. (s. f., inédito). "Estampas argentinas en un racismo velado. Genealogías y experiencias de una intervención performática colectiva".

Rouch, J. (1995 [1975]). El hombre y la cámara. En E. Ardévol y Pérez Tolón (eds.), *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico* (pp. 95-123). Diputación Provincial de Granada.

Rufer, M. (2016). El archivo de la metáfora extractiva a la ruptura poscolonial. En F. Gorbach y M. Rufer (eds.), *(In)disciplinar la investigación: Archivo, trabajo de campo y escritura* (pp. 160-186). Editorial Siglo XXI.

Stoler, A. (2002). Colonial archives and the arts of governance. *Archival Science, 2*, 87-109.

Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americas*. Duke University Press.

A través del tercer ojo. Video y performances andinas como experiencia compartida

Andrea Chamorro Pérez
Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras-CMUS
y Universidad de Tarapacá
achamorro@academicos.uta.cl

Juan Pablo Donoso Alliende
Corporación Cine Desierto
juanpablo1704@yahoo.com

Introducción

De acuerdo con Henri Piault (2002), el siglo XIX fue testigo y motor del nacimiento simultaneo del cine y la antropología como dispositivos que además de buscar capturar los tiempos y espacios sociales, devinieron en "una tentativa para coleccionar y comprender el mundo, para reducir su aparente diversidad a un orden único de clasificaciones más o menos dominadas por la idea del evolucionismo" (Piault, 2002, p.16). Específicamente, junto a la formación de los estados-nacionales europeos, la expansión capitalista y la consiguiente implementación de una política colonialista, la objetivación de la mirada analítica contribuyó a "absorber la distancia material del otro y reducirlo a imagen y a conceptos" (Piault, 2002, p. 19).

En otras palabras, como mecanismos de cognición de los "otros" de la modernidad/colonialidad (Mignolo, 2007; Restrepo y Rojas, 2010), la confluencia del cine con la antropología produjo una economía visual que se ha caracterizado por examinar, producir, jerarquizar y controlar las representaciones de personas y pueblos del Sur global en función de sistema de circulación de imágenes y conocimientos que

legitima la exterioridad de la mirada, así como la historia de Occidente como la única historia (Colombres, 1985; Poole, 2000; Piault, 2002).

En este contexto, surgieron una serie de iniciativas científicas de registro fílmico que buscaron obtener evidencia para el estudio evolutivo de las razas a través del examen del gesto y el movimiento corporal (Tobing, 1996). Es así como en 1895 el doctor y especialista en anatomía patológica Félix-Louis Regnault, miembro de la Sociedad de Antropología de París e interesado en el movimiento corporal de criminales, freaks circus y gente de color (Tobing, 1996), aportaría a la historia del cine etnográfico filmando a una mujer *ouolova* trabajando la cerámica y a "tres negros mientras se agachaban" en el marco de las ferias y exposiciones etnográficas sobre el África occidental organizadas en París (Francia) (Piault, 2002).[1]

No obstante, el proyecto fílmico de Regnault no solo consistía en "captar especificidades de comportamiento y promover un estudio [etnofotográfico] comparativo sistemático de las actitudes físicas y del movimiento" (Piault, 2002, p. 23) que haría, en sus palabras, haría "renacer la etnología", sino que en desarrollar un programa científico en el que prevalecía la noción de que en los "salvajes" el gesto precedía al discurso, por lo que los movimientos corporales eran concebidos como un tipo de lenguaje natural que les era propio y los diferenciaba de la racionalidad letrada de occidente (Tobing, 1996). En este sentido, Fatimah Tobing (1996) sostiene que la comprensión del film como un índice científico de la idea de raza inaugura una mirada racializada

1 Cabe destacar que ya "en 1894, William Dickson grabó con un cinetógrafo dos manifestaciones indias reconstituidas, *Indian War Council y Sioux Ghosts Dance,* filmadas durante el paso por Nueva York de *la troupe* de Buffalo Bill" (Piault, 2002, p. 22); más tarde, Thomas Edison enviaba a sus operadores a realizar una serie de películas sobre danzas samoa, indias y judías. En Lyon (Francia), en tanto, los mismos hermanos Lumiére filmarían en 1897 un poblado *Ashanti* reconstituido en el marco de una exposición etnográfica (Piault, 2002). En todos los casos, el cine ofrecía las "'curiosidades del mundo' a la mirada asombrada y divertida de los espectadores blancos del Gran Café en 1895, o de los nickelodeons del Nuevo Mundo" (Piault, 2002, p. 37).

del otro que acompañará históricamente a la empresa del cine etnográfico. En sus palabras:

> Regnault creía que filmando los movimientos –caminar, correr, trepar, saltar– de los africanos occidentales, y comparándolos con filmaciones de los movimientos de los europeos, se podía establecer una tipología evolutiva de las razas. La historia de la humanidad podía leerse en clave de locomoción. Los pueblos filmados se percibían como datos en bruto, y las películas estaban destinadas a ser estudiadas tanto en sí mismas como para ayudar a los estudios comparativos de las fisiologías de las diferentes razas, de forma muy similar a como otros científicos utilizaban el microscopio. (Tobing, 1996, p. 14)

El siguiente ejemplo es la traducción personal de una cita de la p. 5 del libro *Museums marketing and strategy,* de Neil Kotler, Philip Kotler y Wendy Kotler: "Museums in recent years have recognized that other types of experience that are less cerebral and intuitive are nevertheless widespread and enjoyable". [En los últimos años los museos han reconocido que pueden llevar a cabo otros tipos de experiencias, quizás menos cerebrales e intuitivas, pero que pueden convocar a un público más numeroso y disfrutarse mejor (Kotler *et al.,* 2008, p. 5)].

En direcciones similares, de la paradigmática campaña etnográfica organizada por el inglés Alfred Cort Haddon al Estrecho de Torres (ubicado entre Australia y Nueva Guinea) en 1898, se conservan "cuatro breves cortometrajes (en total poco más de dos minutos), que representan tres danzas masculinas aborígenes y la fabricación manual de fuego por rotación, entre ambas manos, de un palo situado sobre ramitas secas" (Piault, 2002, p. 23). A partir de este hito, serían numerosos los esfuerzos por filmar los cuerpos y corporalidades de los pueblos colonizados; tal es el caso de Rüdolf Póch, médico y antropólogo vienés, quien se dedicó a registrar danzas, rituales y vida cotidiana en Nueva Guinea hasta que viendo limitado su desplazamiento debido al advenimiento de la Primera Guerra Mundial utilizó "los campos alemanes de prisioneros de guerra para filmar los gestos de la danza a

través de las culturas diferentes que allí estaban representadas" (Piault, cita 5, p. 29).

Cuestión que evidencia el entreveramiento del cine y la antropología en la configuración de una mirada colonial/racializada, donde "entra en juego una economía que controla la circulación de esta figura de alteridad. Implica distancia como control y diferencia como jerarquía" (Hansen *et al.,* 1997, p. 258). De acuerdo con Hansen *et al.* (1997), la mirada científica se emparentaría con el régimen visual desarrollado por la pornografía donde "la especificidad se centra en las pruebas de que las prácticas culturales o sexuales representadas se produjeron tal y como se ven en la pantalla, en el espacio histórico además del cinematográfico" (p. 274).

Vale decir, se trataría de la afirmación de un objetivismo para el cual la imagen no solo constituye una demostración de una realidad considerada como un hecho positivo (Piault, 2002),[2] sino que configura un circuito o economía visual a través del cual estas imágenes se aprecian, interpretan y adquieren valor específico (histórico, científico, estético u otro) (Poole, 2000). No obstante:

> […] como es demasiado fácil asignar a todas las imágenes la tarea de reproducir ideologías imperiales, raciales y sexuales. El mayor desafío

2 De acuerdo con Piault (2002) "las películas etnográficas de las primeras décadas son documentos brutos filmados con cámaras profesionales y montaje inexistente (p. 50). No obstante, en lo siguiente, el modo observacional sería la marca del cine etnográfico así que como su empleo como instrumento de investigación social (Ardèvol, 1994, 1998a, 2008). En esta perspectiva, en la década de 1950 destacan los trabajos pioneros de Margaret Mead y Gregory Bateson en Bali y Nueva Guinea, pues junto a las 25 000 fotografías y 6000 metros de película asociados a la investigación del comportamiento, reinvindicarán la película de investigación y exploración de la imagen como herramientas para el estudio de las comunicaciones no verbales. En un mismo sentido, el etnomusicólogo Alan Lomax se interesará en los comportamientos visibles de la humanidad bajo la hipótesis de que "los comportamientos no verbales de los individuos que pertenecen a una cultura viva serían la expresión persistente de modelos extremadamente antiguos" (Piault, 2000, p. 183).

> es pensar acerca de las formas en las cuales la estética y el "código abierto" de imágenes visuales quiebra ocasionalmente el poderoso dominio que el discurso imperial tiene sobre nuestras imaginaciones. (Poole, 2000, p. 16)

Particularmente, junto con problematizar la mirada-episteme racializada del cine y la antropología respecto de cuerpos y corporalidades otras, nos importa abrir un espacio de reflexión respecto del estudio audiovisual de danzas, festividades y conmemoraciones andinas. Con lo cual aludimos a las agendas, corporalidades y sensibilidades políticas de observadores/as y observados/as (Poole, 2000), así como a la comprensión de las *performance* indígenas y populares andinas como autorrepresentaciones que exceden su registro audiovisual en al menos dos dimensiones: por un lado, la corporalidad de los/as bailarines/as constituye una presencia que dialoga histórica, simbólica e intercorporalmente con una audiencia y espacio público específico (MacDougall, 1995; Taylor, 2017); por el otro, las *performances* y encuentro intercorporal en la investigación producen experiencias sensibles e intersubjetivas que provocan fracturas y desplazamientos respecto de la exterioridad científica (Favret-Saada, 2013).

Dimensiones que abren a las posibilidades de explorar, pensar e imaginar la existencia de regímenes "alternativos" o "subalternos" de visión donde el cuerpo desbarata la episteme cartesiana (Poole, 2000); lo que es si no, la comprensión de las *performances* como un cuerpo de saberes y sensibilidades que ha permitido "preservar y re-existir" a colectivos y subjetividades frente a la larga y dolorosa trama de violencias y exclusiones (Albán Achinte, 2012; Gómez y Mignolo, 2012; Mignolo, 2019). En este marco, resulta crucial problematizar la univocidad de la mirada y preguntarse:

> […] ¿quién 'asigna' valor a una imagen u objeto visual? ¿Es que el 'valor' ha sido estructurado por el propio sistema discursivo –como ocurre, por ejemplo, con el dinero o el oro en la economía capitalista? ¿O el 'valor' de un objeto visual varía según la ubicación histórica y social de su observador? (Poole, 2000, p. 16)

Al respecto, David MacDougall (1995) se pregunta de quién, entonces, es el relato; por lo que la narración o "'¿de que quién es la historia?' Tiene una doble dimensión moral y ontológica" (p. 405), ya que a contrapelo de las estrategias de representación etnográfica que tenderían a arrebatar autoridad a los sujetos también devienen en imágenes apropiadas e incorporadas a procesos de revitalización y corporización de prácticas y ceremonias desaparecidas (MacDougall, 1995);[3] de modo que "estas películas sirven a propósitos políticos y rituales. Aunque esto no sea siempre evidente para un espectador ajeno, son parte de un proceso continuo de reforzamiento cultural y de contestación" (MacDougall, 1995, p. 415). Asimismo, MacDougall (1995) advierte que la corporalidad de los sujetos representados, así como su agencia durante los procesos de negociación y producción en el campo, exceden los marcos que imponen los esquemas de representación, por lo que alude a la ritualidad como una estructura significante y a esa "otra forma de presencia, en la cual los filmes están impresionados, incluso poseídos por sus sujetos" (p. 412). No obstante, así como el producto audiovisual constituye un objeto autónomo que puede tener múltiples identidades (MacDougall, 1995), "las imágenes corpóreas no son solo imágenes de otros cuerpos; son también imágenes del cuerpo que hay detrás de la cámara y de sus relaciones con el mundo" (MacDougall, 2006, p. 3).

De esta manera, así como el cine da "a las vidas antiguas una tridimensionalidad que las convierte en objetos concretos y en personajes vivos a pesar y más allá de la terminación individual de sus historias" (Piault, 2002, p. 39), desde la imagen producida emerge no solo el improviso, lo inesperado o imponderable de la vida que son captados y conservadas en la película (Piault, 2002), de ahí que la imagen pueda revelar aspectos y conexiones corporales no advertidas durante la observación directa (De France, 1995); sino que una

3 MacDougall (1995) refiere al trabajo colaborativo del cineasta australiano Ian Dunlop, cuyos documentales sobre rituales secretos solo podrían ser vistos por sus legítimos propietarios, de modo que "el realizador está siempre bajo instrucciones y el último significado del filme pertenece a los protagonistas" (p. 414).

relación paradójica entre el yo y el otro que conduce a problematizar o poner entredicho la propia identidad y noción de sí mismo (Piault, 2002).

Con ello, no solo referimos a las tensiones que produce el uso antropológico del cine y del hecho cinematográfico como instrumentación de la empresa del saber/poder que se extiende sobre los cuerpos otros, sino que fundamentalmente a las características sensoriales de la observación y del producto cinematográfico. En este último sentido, MacDougall (2006) argumenta que la imagen producida a través de la cámara es conceptual y perceptual; en sus palabras:

> El conocimiento visual (al igual que otras formas de conocimiento sensorial) constituye uno de nuestros principales medios para comprender la experiencia de los demás. A diferencia del conocimiento que se comunica con palabras, lo que mostramos en imágenes no tiene transparencia ni volición: es un conocimiento diferente, obstinado y opaco, pero con capacidad para el más mínimo detalle. (pp. 5-6)

No obstante, siguiendo a Tobing (1996), también quisiéramos aludir a la doble conciencia que produce el mirarse a través de la mirada del otro pues "acudimos al cine para encontrar imágenes de nosotros mismos y vernos reflejados en los ojos de los demás" (Tobing, 1996, p. 4). Si bien Tobing apela a la alienación de sí mismo implicada en las formas de objetivación del cine etnográfico, y problematiza la producción y reproducción de imágenes desde la perspectiva del observador blanco-occidental y su rol en la construcción de una nación e imperio espacial y temporalmente alejado de las sociedades invadidas (Tobing, 1996; Russell, 1999; Fabian, 2019).

El "tercer ojo" también refiere a la emergencia de un clivaje asociado a la creación de estrategias de autorrepresentación así como de apropiación de las imágenes, por lo que en este caso no aludimos tanto a la sujeción y alienación de los otros respecto de la mirada clínica y externalizada de una supuesta ciencia antropológica universal, sino que proponemos una reflexión sobre las mutuas afectaciones durante

un trabajo de campo realizado en casa.[4] Si bien recogemos aquellos enfoques y prácticas dialógicas y reflexivas a través de las cuales se ha buscado problematizar las relaciones de poder producidas por las mismas dinámicas de investigación y/o realización audiovisual (Rouch, 1995; MacDougall, 1995; Lipckau, 2009), nos interesamos por explorar y reflexionar en torno a las dimensiones corporizadas de aquellos encuentros que nos han invitado a imaginar y crear imágenes que devienen en testigos de una experiencia sensorial y afectiva compartida.

Específicamente, reflexionamos en torno a las nociones del cuerpo y corporalidades que emergen del estudio etnográfico y audiovisual de danzas, festividades y conmemoraciones andinas; en el entendido que las *performances* andinas exceden la pretensión de su captura en al menos dos dimensiones: por un lado, los/as actuantes o *performers* establecen diálogos intercorporales con una audiencia y espacio público en los términos simbólicos y/o políticos de sus propios modelos de comunicación y representación (Chamorro, 2013, 2017); por otro lado, estas *performances* intervienen o actúan en el mundo produciendo experiencias sensibles específicas tanto en los mismos actuantes como en las audiencias (Chamorro, 2020).

En este último sentido, sugerimos que la exploración audiovisual no solo permite representar fragmentos de la experiencia festiva y, por lo tanto, ofrecer imágenes diferidas de contextos saturados sensorialmente (De France, 1995), sino que constituye un diálogo intercorporal y performático que excede sus posibilidades de representación (Russell, 1999), favoreciendo un "entendimiento experimental por sobre la explicación" (MacDougall, 1998, p. 84 en Möller 2011, p. 31) pues se basa en el desarrollo de la habilidad y esta, de acuerdo con Tim Ingold (2012), refiere a la cinestesia o conciencia del propio movimiento corporal.

4 Aludimos al "retorno a casa" recogiendo las reflexiones de la antropología post crisis de la autoridad y los modelos de representación etnográfica (Clifford, 2001), así como a los esfuerzos y propuestas de una antropología latinoamericana que busca senti-pensar desde local-global y decolonial (Escobar, 2014).

> Esto quiere decir que el conocimiento no es algo que construyamos de a bloques, de fragmentos y pedazos; es algo que crece y en lo que crecemos mientras nos movemos (…) Por tanto, la esencia del conocimiento habilidoso es que se trata de un conocimiento en el cual crecemos y que crece en nosotros a medida que nos movemos con destreza a través de un ambiente que se ve como la *meshwork* [o malla]. (p. 75)

De esta manera, más que concebir las relaciones entre el cine y la antropología como componentes de un campo disciplinar específico,[5] aludimos a la experimentación como prácticas epistémicas y estéticas que se expanden en correspondencia (Russell, 1999; Ingold, 2015, 2016, 2018); vale decir, siguiendo a Ingold (2016), se trata de un arte de la investigación donde el experimento no alude al diseño de una hipótesis contrastable en los hechos, sino a una apertura al mundo donde el método se asemeja al trabajo de un artesano/a atento/a a la vida presente en la corriente de los materiales:

> Podríamos llamarlo el método de la esperanza: la esperanza de que prestando atención a los seres y cosas con los que tratamos, ellos a su vez nos prestarán atención a nosotros y responderán a nuestras propuestas. Creo que la antropología puede ser un arte de la investigación en este sentido. No la necesitamos para acumular más y más datos sobre el mundo, sino para corresponder mejor a él. (Ingold, 2016, p. 12)

Por lo que comprendemos la práctica del registro y creación audiovisual como "una formulación exploradora e intencional de las relaciones de los seres humanos entre sí, una puesta en situación concreta del proceso de conocimiento" (Piault, 2002, p. 40) que nos aproxima a una antropología que comparte la fragilidad de la experiencia y que busca devolver, a la manera de un contra don, lo que debemos a quienes participan de nuestra existencia y formación (Ingold, 2016, 2018). En esta perspectiva, concebimos la realización audiovisual como un proceso de aprendizaje a través de los cual somos afectados y llamados

5 Ver los debates implicados en las definiciones y alcances teóricos-metodológicos del campo de la Antropología Visual o Audiovisual (Ardèvol, 1994, 1998, 2008; De Brigard, 1995; Grau, 2002; Maturana, 2007).

a corresponder en tanto que uno y menos que dos (Stengers, 2014). Con lo cual sugerimos que, así como las performances que buscamos representar resultan inefables como acto vivido (Phelan, 2011), también nos exceden en términos ontológicos y cosmopolíticos; provocando una pausa sobre nuestra propia diferencia e implicación con la multiplicidad del mundo (Fravret-Saada, 2013; Blaser, 2018; De la Cadena, 2020).

Video, reflexividad y performances

En América Latina, las relaciones del cine y la antropología se han desarrollado desde la década de 1990 gracias al acceso al video como una tecnología audiovisual más económica y a la apertura de las academias locales a los procesos de producción audiovisual nacionales y regionales (Maturana, 2002; Gallardo, 2002; Mardones y Riffo, 2011; Andrade y Zamorano, 2012).[6] Para el caso chileno, en tanto, si bien desde la década de 1950 diversos investigadores comenzaron a utilizar fotografías para ilustrar indumentarias, gestualidades, danzas y ceremonias de pueblos originarios (Maturana, 2001, 2002), los primeros video-documentales realizados por antropólogos se remontan hacia fines de la década de 1980 asociados al desarrollo de estudios monográficos universitarios, la gestión patrimonial del Museo Chileno de Arte Precolombino en la ciudad de Santiago y al patrocinio de "ONG que buscaban dar cuenta de un sujeto popular postergado por los medios de comunicación de masa" (Maturana, 2001, p. 581) desde una perspectiva de intervención donde los realizadores eran considerados agentes de una acción dialógica y autorreflexiva (Maturana, 2001).[7]

6 Para el caso latinoamericano, la Antropología Visual ha sido un campo emergente que se ha desarrollado al alero de programas de postgrado "en Brasil, Chile, Perú y Ecuador en los años recientes. Paradójicamente, en aquellos lugares de mayor tradición en producción documental, fotografía y cine —incluyendo el cine etnográfico— como México, Argentina y Colombia, las discusiones sobre visualidad se desarrollan en un ámbito poco específico, a veces subsumidas en discusiones multidisciplinarias y/o bajo el paraguas de la Antropología social" (Andrade y Zamorano, 2012, p. 11).

7 Cabe mencionar que si bien "con la aparición del video casero durante los noventa, formatos Betamax y VHS, y las cámaras de mano o Handycam, Video8 y VHS

Asimismo, interesa destacar la influencia de la obra del artista visual Juan Downey, quien desde fines de la década de 1970 hacía esfuerzos "por introducir e involucrar al vidente en el acto creativo" en una serie de trabajos en torno a los *yanomami* (Maturana, 2001).[8] Antecedentes que, siguiendo a Maturana (2001), emparentan el video etnográfico chileno con la crítica a los modelos de representación y la búsqueda de canales de expresión reflexivos:

> Juan Downey reinventó 'las líneas de narración interrumpida: con el deseo de cortocircuitar los significantes para que los espectadores chisporroteen significados nuevos' (Downey, 1987). En este sentido el video etnográfico debe ser capaz de buscar su propia forma de representación, diferente al escrito y del anquilosado formato documental, y experimentar bajo las propiedades particulares del video como son su bajo costo y la inmediatez de la imagen. (p. 586)

En lo que corresponde a la relación de cine-video y el estudio antropológico de performances indígenas y populares, si bien es posible advertir que las producciones o documentales referidas a pueblos indígenas se incrementaron a fines de la década de 1980 y que sus temáticas se centraron precisamente en la representación de fiestas, danzas, vestidos y otras expresiones tradicionales (Carreño, 2005); estas tendieron a reproducir la lógica de las miradas racializadas antes comentadas, pues concibieron las *performances* andinas como

---

compacto, los registros audiovisuales de antropólogos en terreno se multiplicaron, sin embargo, muchos de ellos quedaron como material de cámara sin editar" (Maturana, 2002, p. 30). No resultado casual que la colección audiovisual del Museo Chileno de Arte Precolombino, "que posee la más completa colección de videos sobre indígenas americanos en nuestro país, contaba para esta época con 43 títulos para su categoría *Videos Etnográficos de Chile*. Sin embargo, solo cuatro de ellos eran videos realizados por o con antropólogos" (Maturana, 2002, p. 31).

8 Cabe advertir que a pesar de que el nuevo cine chileno habían desarrollado un programa de creación basado en el rescate de las expresiones populares e indígemas como fundamento de una vanguardia artítica y política descolonizadora latinoamericana, el desarrollo de la antropología visual chilena parece mantener más filiación con la producción teórica antropologica postmoderna de Occidente que con la tradición cinematográfica chilena o latinoamericana.

vestigios de un pasado remoto detenido en el tiempo que termina por homogeneizar y desactivar las agencias y estéticas de los actores indígenas (Alvarado y Möller, 2012; Chamorro, 2017).

A contrapelo de estas producciones, nos importa distinguir y diferenciar el trabajo audiovisual del arqueólogo y etnomusicólogo Claudio Mercado en torno a "las fiestas de Chinos que celebran campesinos y pescadores de la zona central de Chile" (Maturana, 2001, p. 583), pues desde su primer video del año 1994 denominado "Con mi humilde devoción" comenzará a reflexionar autoetnográficamente en torno a la producción imagen y la experiencia vivida como antropólogo-chino.[9] En sus palabras:

> Hace años que tengo la cabeza llena de imágenes que veo mientras chineo. Ganas de tener un gorro con una pequeña cámara dentro para filmar la mirada del chino mientras sube y baja sin parar, el reflejo de los espejos en el suelo, los pies en diagonal y saltando al unísono sobre la arena mojada de la playa, las caras de los chinos, el sonido de dos bailes cuando se enfrentan tocando sin parar, compitiendo a ver quién toca más bonito, más fuerte, más fiero. La obsesión visual, la obsesión por filmar el movimiento continuo, fiero y delicado de la danza de los chinos, por cierto un tema que nadie ha investigado seriamente. La obsesión por querer filmar lo que ve el chino mientras danza, un absurdo más. Ganas de partirme en dos y filmar mientras estoy bailando. Durante nueve años he bailado queriendo filmar. (Mercado, 2001, p. 67)

Como parte de estas cavilaciones, nos permitimos citar el video documental *Pinkilleros de Cariquima* (Mercado, 1995), donde con cámara en mano y en modo directo Mercado explora y ensaya representar

9 En 1996 juntos a la productora lmago y Pablo Rosenblatt realizan el video "De todo el universo entero"; en 1996 junto a la productora lmago y Pablo Rosenblatt realizan el video "De todo el universo entero"; en el 2001 realiza "'La Reina del Aconcagua' cuando los chinos se apropian del video como herramienta comunicativa y buscan, gracias al apoyo del rucio (Mercado), resucitar una tradición que parecía en extinción" (Maturana, 2001, p. 583). En el 2003 realiza junto a Gerardo Silva "Quilama, entre el cierlo y el mar" en torno a la figura del poeta oral Luis Galdames, pescador y alférez de los bailes chinos.

las actividades festivas y el movimiento de las rondas de carnaval en una comunidad aymara del altiplano chileno desde la perspectiva de una cámara corporizada que busca evocar sus impresiones sensibles.[10] En el caso citado resulta relevador que Mercado aluda al esfuerzo por superar el propio extrañamiento que produce la observación participante como bailarín y músico de bailes de chinos respecto del imperativo de representar a la vez que imaginar los modos en que la imagen y el sonido se puedan aproximar a aquella experiencia en la que fuimos afectados. Al respecto, MacDougall (2006) reflexiona sobre las formas corporizadas de la mirada e indica que prestar atención a través de la mirilla de la cámara es un modo de prestar atención al mundo en un sentido perceptivo, por lo que:

> Cuando miramos, hacemos algo más deliberado que ver y más desprevenido que pensar. Nos ponemos en un estado sensorial que es a la vez de vacuidad y de mayor conciencia. Nuestras facultades imitativas prevalecen sobre el juicio y la categorización, preparándonos para un tipo diferente de conocimiento. Aprendemos a habitar lo que vemos. Por el contrario, pensar en lo que vemos, proyectar nuestras ideas sobre ello, nos vuelve contra nosotros mismos. Así pues, simplemente mirar, y mirar con atención, es una forma de conocer distinta de pensar. (p. 7)

En un mismo sentido, Ingold (2016) se distancia de una antropología que busca generar explicaciones del mundo y, por lo tanto, silenciarlo en contextos o envolturas absolutas, proponiendo una antropología que preste atención a la presencia y a la existencia de humanos y más-que-humanos, desde la perspectiva de una escucha abierta y en correspondencia con el mundo. De este modo, y retomando la idea del don de Marcel Mauss, Ingold (2018) denomina *movimiento de correspondencia* a la práctica de hacerse en entrelazamiento y reciprocidad "como dos manos agarrándose" (p. 31).

En nuestro caso, en tanto, la atención audiovisual ha llevado a problematizar las observaciones etnográficas no tanto como "ejercicios

10 Puede verse un fragmento del documental en: https://bit.ly/3XOQjHb

de recolección de datos destinados a producir 'resultados', generalmente, en la forma de artículos o monografías de investigación" (Ingold, 2017, p. 153), sino que al desapego y alienación que produce en nosotros mismos el esfuerzo metódico por objetivar el mundo. Por lo demás, hemos aprendido junto a bailarines/as y familias andinas, que "mirar con atención requiere fuerza, calma y afecto. El afecto no puede ser abstracto; debe ser un afecto de los sentidos..." (MacDougall, 2006, p. 7); lo cual provocó un viraje de correspondencias hacia las emociones y la energía de lo vivido durante las *performances*, así como a trocar las descripciones teórico-descriptivas por "una imaginación alimentada por su involucramiento observacional con el mundo" (Ingold, 2017, p. 158).

Imágenes, afectaciones y desplazamientos

Nuestra primera aproximación sistemática a las fiestas andinas se produjo en el año 2010 en el contexto de la investigación doctoral de Andrea Chamorro (2019) en torno a las corporalidades y performance del Carnaval Andino "*Inti Ch'amampi*, Con la Fuerza del Sol" que se desarrolla en la ciudad de Arica (Región de Arica y Parinacota, Chile). En este entonces, Andrea había iniciado una aproximación fundamentalmente observacional y participativa como bailarina de tarqueada de la Agrupación "Hijos de Caquena", lo cual no solo facilitó su "entrada al campo", sino que le permitió compartir ensayos de baile, encuentros de camaradería, comidas, viajes de compra de trajes e indumentaria en Tacna (Perú), ceremonias, inquietudes y emociones asociadas a los preparativos de la propia performance.

No obstante, dado que la fiesta congregaba a miles de bailarines/as y espectadores/as y su posición como observadora-participante no le permitía aprehender la fiesta en su conjunto, el antropólogo chileno Juan Pablo Donoso —con quien venía realizando un intensivo trabajo colaborativo de registro audiovisual de testimonios de exprisioneros políticos de la dictadura militar chilena (Chamorro y Donoso, 2012)— se incorporó al estudio a fin de realizar descripciones visuales exhaustivas de las "Entrada de Carnaval" y de las agrupaciones

folclóricas andinas en términos de sus trajes e indumentarias, pasos de baile, bandas de músicos, estandartes y pancartas, entre otros, y con ello aportar con una segunda mirada.

A pesar del carácter informativo y fundamentalmente expresivo de las fotografías realizadas, pues habían permitido desarrollar detalladas observaciones y descripciones de materialidades, gestualidades y coreografías asociadas a la fiesta; las imágenes resultaban mudas respecto del entusiasmo y vigor de la experiencia somática y afectiva que los/as bailarines/as manifestaban al bailar y que nosotros mismos habíamos sentido y percibido innumerables veces sin lograr narrarlo en palabras. Asimismo, inclusive los/as bailarines/as más experimentados se frustraban en el intento de verbalizar sus experiencias kinestésicas y emotivas, indicando sintética y sucintamente que se trataba de una "emoción" o un "sentimiento" que corría por las venas y se sentía en el corazón.

De este modo, si bien nos pareció que "los métodos habituales de recogida de datos a través de medios lingüísticos y visuales pueden no ser suficientes; ni siquiera la participación por sí sola es garantía de éxito, ya que el investigador sigue enfrentado al problema de cómo analizar las habilidades físicas recién adquiridas como una experiencia social compartida" (Samudra, 2002, p. 666). No se trataba, solamente, de resolver la dificultad de convertir en discurso etnográfico lo inexpresable de las prácticas, sino que atender a la emergente necesidad de desarrollar un enfoque y metodología que permitiera aprehender las dimensiones sensoriales y estéticas de las *performances* como ámbito de lo vivido, a la vez que permitiera superar las limitaciones expresivas que el propio modelo de investigación que nos encontrábamos desarrollando imponía.

Particularmente, sentíamos que el universo sensorial y emotivo de las fiestas y las danzas se escapaba o excedía los intentos de su representación textual, lo cual nos parecía una copia en negativo de la alegría y energía que los/as danzantes comunicaban y decían percibir durante los días de fiesta. Por lo demás, la etnografía se había tornado en una mordaza respecto de nuestra propia experiencia de investigación

y performance, la cual nos había hecho fantasear en vías de escape de los cinturones de fuerza de la racionalidad científica y la observación objetiva, o bien en aventuras poéticas en lo que pudiéramos reunir nuestra carne con la del universo barroco de la fiesta.

En el marco de estas cavilaciones desarrollamos observaciones audiovisuales de las dimensiones coreográficas y expresivas de los cuerpos en movimiento, con lo cual ya no se trataba de "descomponer y de inmovilizar el movimiento para comprenderlo mejor, sino que, por el contrario, existía por fin la posibilidad de acceder a una práctica de duración, al movimiento en tanto que articulación del tiempo y del espacio" (Piault 2002, p. 65). Sin embargo, si bien las observaciones diferidas de los registros audiovisuales nos permitían ralentizar y volver a percibir la intensidad de los movimientos en sus detalles mínimos, no fue hasta que las entrevistas antropológicas basadas en la experiencia festiva se transformaron en "diálogos corporizados" lo que fue abriendo un ámbito de confianza e intimidad donde lo relevante no fue tanto el discurso, sino más bien una práctica interpretativa y comprensiva que construíamos de manera conjunta (Denzin, 2001).

De este modo, el lenguaje verbalizado volvió a cobrar centralidad, pero no porque favoreciera la representación y construcción intencional de significado, sino porque sus *performances,* como una intensidad energética (Favret-Saada, 2013), había comenzado a afectarnos y a configurar una experiencia fenomenológica compartida.

En suma, siguiendo la noción de *ser afectado,* propuesta por Jeanne Favret-Saada (2013), consideramos que aproximarse a la dimensión comunicativa de los afectos no solo constituyó una vía metodológica que reveló la preponderancia de las dimensiones emocionales y estéticas de las *performances* andinas como ámbitos de la percepción ubicadas en el núcleo de sus definiciones corporales y ontológicas, sino que permitió reconocer las propias experiencias sensoriales y afectivas como un "dejarse afectar" por las *performances*, o en palabras de Ingold (2017) "dejarse educar" por las mismas en sus propias condiciones de existencia y coetaneidad, abandonando la pretensión autoritaria de

representar y hablar por otros, a la vez que abrirse a la posibilidad de experimentar con aproximaciones audiovisuales que pudieran problematizar la propia práctica de investigación así como las características de la antropología que desarrollábamos. De este modo, consideramos que esta afectación generó al menos tres escisiones o desplazamientos en nuestras prácticas audiovisuales y antropológicas que quisiéramos comentar como caminos o líneas de inflexión.

En un primer desplazamiento, y dado que el Carnaval Andino en Arica crecía año a año haciéndose más mediático y turístico, comenzamos a senti-pensar de manera reflexiva en nuestra propia posición en el campo de investigación, así como respecto de la trama de compromisos sociales, estéticos y afectivos que íbamos adquiriendo. Por lo que creímos en la posibilidad de que los registros audiovisuales del trabajo de campo se transformaran en un archivo web de consulta pública y gratuita de modo que los resultados de la investigación contribuyeran a la construcción de un debate antropológico colaborativo respecto de los orígenes e intercambios fronterizos andinos, y/o bien pudiesen ser apropiados por diversos agentes y agendas.[11]

En este sentido, el sitio web www.tarqueadas.cl ofrece documentos sonoros, visuales y audiovisuales del estudio, y propone su revisión como piezas de futuras exploraciones, intervenciones e interpretaciones; de modo que más que parte de un método de investigación la creación del sitio web devino en el intento de construir un "espacio terciario" que favoreciera la interlocución con públicos diversos. En palabras de George Marcus (2013), "esto hace que cualquier conjunto de relaciones de trabajo colaborativo atraviese zonas de trabajo de campo altamente políticas, y también desafíos a las concepciones tradicionales de la ética de investigación" (p. 68), haciéndonos productores de una

11 El proyecto se denominó: "El sonido de la lluvia: vitalidad de la tarka y la tarqueada andinas en la región transfrontreriza de Arica" (Folio N° 401498), fue financiado por el Fondo de la Música del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes año 2017, y auspiciado por el Departamento de Antropología de la Universidad de Tarapacá (Arica, Chile).

"doble agencia" —dentro y fuera del trabajo de campo— que también crea un exceso de interpretación y hallazgos.

En sus palabras, "la posición inevitable de la doble agencia hoy en día se convierte en estudios, parasitios, en posicionamientos laterales, en la base para la composición del pensamiento, forjada en el campo, y la cual puede viajar y articularse más generalmente al 'truco de los antropólogos'" (Marcus, 2013, cita 3, p. 68).[12] Un segundo desplazamiento se produjo en el marco del proyecto "Cosmopraxis aymara y mundo relacional: 'hacer familia' con muertos, vivos y wak'as" al que hemos hecho referencia previamente, donde hemos desarrollado diversos registros audiovisuales y cortometrajes de prácticas ecológico-culturales de familias aymara de la cordillera andina de Bolivia y de Chile.

En el caso de Bolivia, pudimos acompañar a la familia Bautista durante la conmemoración del Día de Muertos en la ciudad de El Alto (Bolivia, 2019) y en la visita a la casa familiar en la comunidad de Kalaque, Umasuyu, en el lago Titicaca. Como parte del equipo de investigación liderado por el antropólogo belga Koen de Munter, la inserción como antropólogos y realizadores audiovisuales se entrelazó a los vínculos sociales y afectivos que Koen había desarrollado durante su investigación doctoral así como a los protocolos que la familia había desarrollado en relación con la visita de extranjeros, por lo que nuestras *performances* se anudaron a las relaciones de confianza y amistad previas, así como al interés de colaborar y corresponder en consecuencia.

12 Otro ejemplo de tipo corresponde a la página web https://uywanya.com/ del proyecto FONDECYT Regular denominado "Cosmopraxis aymara y mundo relacional: 'hacer familia' con muertos, vivos y *wak'as*", Folio 1190279, dirigido por el antropólogo belga Koen de Munter (Universidad Alberto Hurtado, Chile). Más adelante referiré a mi participación en el mismo como co investigadora y realizadora audiovisual, pero aquí me importa destacar la articulación del sitio con una cuenta de Instagram (https://www.instagram.com/proyecto.uywanya/) a través de la cual se socializan entre un público heterogéneo las bitácoras del trabajo de campo realizado por equipos de investigación ubicados en Santiago y Arica (Chile), y Bolivia.

En Chile, en tanto, en febrero de 2020, pudimos participar y realizar registros audiovisuales de la celebración de carnavales en el valle de Codpa (Región de Arica y Parinacota, Chile); dado que se trataba de nuestro primer acercamiento nos propusimos tomar notas de campo escritas y audiovisuales a fin de ensayar una exploración sensorial y autoetnográfica basada en el registro de gestos, sonidos y expresiones festivas.[13] Es así cómo con la venia de los/as actuantes, desarrollamos una cámara que a ratos se tornaba corporizada a la manera del trance referido por Rouch (1995), pero que más que surgir del trabajo sostenido y compartido con la comunidad festiva se trababa más bien de una suerte de asalto a la realidad que más que intervenirla terminaba sumergiéndose en la continuidad de la vida en fiesta.[14]

De este modo, nos abríamos a otro tipo de intercambio, "a un enfoque sensible que convertiría al observador no ya en alguien que mira —un observador como mucho favorable—sino un experimentador participante" (Piault, 2002, p. 110). Por otra parte, también fuimos testigos-participantes de los festejos y rondas de carnavales, así como de nuestra propia extrañeza-distancia como observadores otros que se preguntaban reiteradamente por el momento en que podría llegar a ser uno. En ambos casos, siguiendo a Piault (2002), se trató de observaciones que pusieron en escena diversos planos de la constitución de una *situación antropológica* (Piault, 2002); por un lado, la cámara que interviene y es intervenida o más bien una cámara que busca corresponder siendo excedida por la performance festiva, y por otro lado una mirada testigo que a través de estas líneas también se vuelve testimoniante de la misma.

---

13 Si bien también teníamos el objetivo de desarrollar un programa de devolución y diálogos reflexivos basados en el desarrollo de visionados comunitarios, este proceso se vio abruptamente truncado por el advenimiento de la pandemia Covid-19; no obstante, consideramos que es un propuesta en curso susceptible de concretarse en los meses de veranos venideros (2022).

14 Como fruto de este trabajo nacieron cuatro piezas que en rigor constituyen cuatro visitas que las cuadrillas de carnavales realizan a lo largo del valle de Codpa. Ver en: https://uywanya.com/bailando-con-la-tierra

Finalmente, junto destacar la posibilidad de interactuar y dejarse educar en una interacción audiovisual, nos permitimos desarrollar algunas notas sobre el trabajo y efecto del montaje o de edición digital como un tercer desplazamiento en los modos de comunicar lo aprendido y hacer antropología. Si bien en los casos de El Alto y Codpa procuramos organizar los planos y encuadres atendiendo al desarrollo temporal de las diversas actividades conmemorativas y festivas en la perspectiva de una estructura narrativa que diera cuenta de la idea de un proceso significante; ocurría que dado que las dinámicas de interacción audiovisual y, por lo tanto, los registros audiovisuales fueron desarrollados como una exploración en modalidad de cine directo, no contábamos con un plan de rodaje o escaleta predeterminada, por lo que las imágenes y sonidos con los que contábamos para editar una pieza breve o de síntesis que diera cuenta de las prácticas y vitalidad de la performance tenían un pulso que, invirtiendo la fórmula vertoniana, había sido asaltado o afectado por la realidad.

En el caso del El Alto, por ejemplo, Andrea había realizado los registros de la conmemoración del Día de Muertos en los espacios de la cocina y sala de estar donde la familia ampliada y el equipo de tres investigadores buscaban desenvolverse en convivencia sin importunar la cuidada y respetuosa bienvenida a los difuntos;[15] por lo que, y acá nos interesa puntualizar sobre el punto de vista corporizado de quién mira, la antropóloga tuvo a ratos la impresión que giraba en círculos por las habitaciones preocupándome por la variación de la luminosidad y preguntándose por las maneras en que podría editar una experiencia saturada en términos de protagonistas y sonidos. Al respecto, de acuerdo con Piault (2002), importa advertir que todas las sensibilidades y pensamientos pasan por el "el estrecho canal de ese orificio de mira de la cámara situado delante del ojo" (p. 238), a la vez que el cuerpo del/la realizador/a se convierte en un catalizador de un sonido e imagen que se adecua atentamente a los gestos, movimientos y escuchas de los demás.

15 Ver pieza "Día de muertos" en: https://bit.ly/3rkx4sR

> Aquí también hay un arrastre de la cámara que pone a su operador en un estado de tensión, una sensibilidad al acontecimiento que es un sexto sentido, el de la ruptura poética transgresora de la medida 'fotográfica' y registradora de la imagen, para encontrar lo que es fundamentalmente la emoción: 'movimiento hacia', adhesión dinámica al desarrollo de una situación. (Piault, 2002, p. 239)

Como resultado, cuando nos sentamos en la mesa de montaje, intentamos responder a lo vivido y a las características fenoménicas de los registros esforzándonos por vincular los movimientos de la cámara y la propia temporalidad de los acontecimientos con la polifonía del sonido directo y el ritmo de los desplazamientos de los cuerpos en los espacios interiores de la casa. En este sentido, trabajamos con los materiales audiovisuales atendiendo a su carácter relacional y procesual con la delicadeza y oficio de un artesano que conoce la vida que la vida de las cosas "no consiste en espolvorearlas con agencia, sino en devolverlas a los flujos generativos del mundo de materiales en el que se originaron y donde continúan subsistiendo" (Ingold, 2013, p. 33). Por lo que más que un proceso de conocimiento y comprensión, concebimos el montaje como una práctica de "creación de un sentido que las imágenes no contienen objetivamente y que procede de su única relación" (André Bazin, 1958, p. 133 citado en Piault, 2002, nota 27). Por lo demás, siguiendo el trabajo de videodanza realizado por la artista visual Maya Deren (2013), ensayamos un estilo de montaje basado en una recomposición de las teselas de los movimientos y ritmos corporales.

En este sentido, quisiéramos enfatizar, de acuerdo con Piault (2002), que la implicación con la realidad en un sentido audiovisual y/o cinematográfico fuerza "a encontrar el lenguaje de una transcripción imagética susceptible de mostrarla" (p. 46), por lo que el montaje también deviene en un ejercicio imagético y en un procedimiento que reflexiona sobre la imagen y el sonido produciendo saberes, sensibilidades y estéticas específicas, no siendo casual que las teorías de montaje del siglo XX exploraran y buscaran conocer las características del intercambio verbal y gestual con el mundo y consigo mismos; es así

como dado que "la inteligencia de las relaciones debía inscribirse en el movimiento y en el espacio, la tarea de la expresión y de los sentimientos fue confiada a la articulación de los planos" (Piault, 2002, p. 48).

En esta perspectiva, recogiendo las reflexiones de Tarek Elhaik y George E. Marcus (2012) respecto de la definición del montaje como estrategia narrativa y/o performativa de la poética y política de la etnografía actual, comprendemos que este vigoriza las maneras de "pensar sobre la yuxtaposición como una modalidad clave, no solo de análisis, sino de movimiento, performance y composición (¿edición?) como tres funciones de invención en la investigación etnográfica que desarrolla su pensamiento particular en una gama de contextos de recepción" (p. 104).

En suma, estos desplazamientos guiaron a comprenderlos como acciones que producen relaciones sociales desde el momento de su práctica de exploración, creación de piezas y visionado (Orobitg, 2008), transformándose en un campo de intercambios simbólicos, políticos y de performance (Buxó, 1999; Lipkau, 2009; Canals y Cardús, 2010). Más aún, en el entendido que la producción imagética constituye una mirada y relación corporizada entre observador/observado, la relación audiovisual durante el trabajo de campo destacó como un proceso sensorial y culturalmente situado de una experiencia fenomenológica compartida (Marks, 2000; MacDougall, 2006, 2009; Pink, 2009; Lipkau, 2009); de ahí que para Elisa Lipckau (2009), el cine etnográfico constituya "un puente audiovisual, en el cual diversas culturas o comunidades pueden acercarse e intercambiar universos culturales y, por lo tanto, simbólicamente 'tocarse' de manera mutua" (p. 241).

En este sentido, nuestra interacción física con el mundo y la expresividad de las prácticas afirman no solo sana la antigua fisura cartesiana (MacDougall, 2009), sino que sus afectaciones nos han conducido a una suerte de *indisciplina* o a un "momento de caos o asombro cuando una disciplina, una manera de hacer las cosas, realiza de manera compulsiva una revelación de lo inadecuada que ella misma es" (Mitchell, 1995, pp. 440-41 en MacDougall, 2009, p. 70).

Hacia una antropología imaginada

Junto a los caminos trazados, se nos hacía urgente sanar esa otra *herida colonial* extrañamente aludida en las investigaciones, pero que refiere al efecto del aprendizaje en la racionalidad de un *conocimiento indolente* que nos había domesticado (López Intzín, 2021), haciéndonos creer que pertenecíamos "al mismo locus de enunciación y a la misma geopolítica el conocimiento) de quienes crean los parámetros de clasificación y se otorgan a sí mismos el derecho clasificación" (Mignolo, 2007, p. 34). Por lo demás, la conciencia dolorosa de esa herida nacía de nuestra experiencia de inmersión en las constelaciones epistémicas y ontológicas andinas, por lo que el tercer ojo referido por Tobing (1996) no solo refería a la mirada racializada sobre los otros, sino que también al mecanismo por el cual nos objetivábamos y espejeábamos respecto de un lenguaje, episteme y práctica científicas cuya historia y racionalidad/colonialidad vulneraba nuestra sensibilidad y memoria.

En este sentido, empezamos a comprender que nuestro conocimiento y compromiso existencial hacia al mundo "crece y se desarrolla desde el interior mismo de nuestro ser terreno" (Ingold, 2015, p. 25), por lo que ensayamos aproximarnos a la pluralidad de texturas y capas temporales que las *performances* actualizaban a través de la creación de una obra audiovisual, un objeto, que pudiera corresponder a ese exceso que nos había afectado y contagiado, "y así sanar la ruptura entre el mundo y nuestra imaginación sobre este" (Ingold, 2015, p. 29). Es así cómo desde un conocer-siendo (Ingold, 2015), realizamos una reconstitución imaginaria de los desplazamientos transcordilleranos que las poblaciones andinas han mantenido por miles de años; específicamente, buscamos evocar las trayectorias de los danzantes andinos a través de las fronteras (Chile, Perú y Bolivia) como líneas que excedían los límites geopolíticos y temporales. Es así como nació *Yakana 1*.[16]

16 La primera propuesta fue presentada en el Taller de videoarte y video-experimental desarrollado por INVE en Valparaíso (Chile) durante 2015 y luego fue discutida en el curso on-line de videoarte desarrollado por Nodo Center (2015), siendo aceptada como obra en el Festival de Cine Experimental "Proceso de

Imagen 1
Registro fotográfico del rodaje Yakana 1



Nota. Juan Pablo Donoso, 2016.

A partir de la noción de *Yakana,* nombre homónimo con que la astronomía andina refiere a la constelación o conjunto de oquedades que se encuentran en el centro de Vía Láctea, cuyas formas evocan las figuras de una llama y su cría; las que, según las narraciones míticas, se desplazarían a través del firmamento mientras transcurre la noche a fin de beber agua del mar y con ello regular el ciclo hídrico, así como el equilibrio de los humanos con la tierra (De Ávila, 1966 [¿1598?]).

Error" 2016 (Valparaíso, Chile) y obteniendo la "Mención CE Identitario" del 1er Festival Internacional Corporalidad Expandida (Buenos Aires, Argentina). Ver: https://vimeo.com/159305293

Recogimos entonces esta trayectoria cósmica que une la cordillera con el mar, como estructura de un video experimental que pudiera referir a estos movimientos en sus diversos estratos temporales, culturales y simbólicos, buscando crear una imagen danzada que condensara en la corporalidad de sus actuantes los miles de años de caravaneos entre la cordillera y la costa, y las migraciones históricas y contemporáneas, así como el efecto político y terapéutico de las danzas andinas sobre las largas y traumáticas experiencias de discriminación y desarraigo impuestas por la colonialidad/modernidad impuesta por los Estados-nacionales sobre las poblaciones indígenas y sus descendientes.[17]

Al respecto, de acuerdo con Catherine Russell (1999), estaríamos tentados de comprender *Yakana 1* como una alegoría que se articula con un deseo utópico de rescatar del olvido prácticas alternativas a la modernidad/colonialidad, "pero la alegoría lo hace mediante la fragmentación, la apropiación y la intertextualidad, resistiéndose tanto a las relaciones simbólicas y narrativas como a las formas teleológicas" (p. 6) y este videodanza podía ser todo o nada esto. Más bien creíamos que devenía en una imagen inconclusa que establecía una conversación ficcional con la temporalidad múltiple de lo vivido y nuestra propia fragilidad. "Así pues, crear una obra de arte es dar a luz a un nuevo ser, un ser que tendrá vida propia, junto a las vidas de quienes lo toquen y sean tocados por él. El ser surge y, como un niño rebelde, rechaza los esfuerzos de sus mayores por acostarlo" (Ingold, 2016, p. 12).

Conclusiones

Desde un *tercer ojo* que mira lo popular y lo indígena como existencias estéticas cuyo exceso y autonomía desborda nuestro afán de comunicarlo, hemos querido abrir una *conversación antropológica* que "conduce a un vaivén de preguntas y respuestas, de interroga-

17 El Carnaval Andino en Arica (Chile), constituye un movimiento social y artístico andino y afrodescendiente que ha resignificado el sino nacionalista del paisaje urbano tras los conflictos nacionalistas post Guerra del Pacífico (años 1879-1884) (Chamorro, 2013).

ciones recíprocas, a un descentrado de saber" (Piault, 2002, p. 192) que surge de experiencias compartidas. Porque no se trata solamente de la experiencia de las performances andinas que nos sobrepasan, contagiándonos, sino que de su relación con nuestro intencionado interés de mirarlas y mirarnos como coexistentes de una realidad filmada que "sucede y se crea como realidad en el tiempo presente de la realización" (Piault, 2002, p. 303).

En este intercambio de miradas, la realización audiovisual deviene en la práctica intercultural de una antropología que experimenta intercambios y mutuas afectaciones (Russell, 1999; Marks, 2000), pues "las fronteras se difuminan cuando los que tienen un tercer ojo intentan unir todos los fragmentos dispersos de la identidad en otros yoes –nunca sin fisuras–" (Tobing, 1996, p, 17). En este sentido, asumimos un compromiso *presente* en la perspectiva de la multivalencia y ambigüedad que anuncia Diana Taylor (2017), como seres políticos animados y afectados por el tránsito a través de constelaciones divergentes. De modo que lo expuesto ha sido tan solo una pausa cosmopolítica "que habrá 'ralentizado' los razonamientos, en que habrá creado la ocasión de una sensibilidad un poco diferente de los problemas y situaciones que nos mueven" (Stengers, 2014, p. 18).

> En este caso, ensayar con el lenguaje cinematográfico, del videoarte y la performance se transforma en una forma de relacionarme con el mundo que ofrezco a la manera del don (Mauss, 1971). Ahora estoy pesando que una fábula no podría exhibirse en un escaparate y que necesariamente esta ficción exige una antropología expandida. (Chamorro, 2021, [online])

Referencias bibliográficas

Albán Achinte, A. (2012). Estéticas de la re-existencia: ¿lo político del arte? En W. Mignolo y P. Gómez (coords.), *Estéticas y opción decolonial* (pp. 281-295). Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Alvarado, M. y Möller, C. (2012). Fuera de Cuadro. Representación y alteridad en la fotografía del indígena del desierto y el altiplano. En M. Alvarado, P. Mege, M.P. Bajas y C. Möller (eds.), *Andinos. Fotografías*

siglos XIX y XX. Visualidades e imaginarios del Desierto y el Altiplano (pp. 23-40). Pehuén Editores.

Andrade, X. y Zamorano, G. (2012). Antropología visual en Latinoamérica. Presentación del dossier. Íconos. *Revista de Ciencias Sociales*, *42,* 11-16.

Buxó, M. J. (1999). …Que mil palabras. En M. J. Buxó y J. M. de Miguel (eds.), *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, video y televisión* (pp. 1-22). Proyecto A Ediciones.

Canals, R. y Cardús, L. (2010). De la imagen como huella a la imagen como encuentro. *Revista Chilena de Antropología Visual*, *15*, 22-39.

Carreño, G. (2005). Pueblos Indígenas y su representación en el género documental: una mirada al caso aymara y mapuche. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, *9,* 85-94.

Chamorro, A. (2013). Carnaval Andino en la ciudad de Arica. *Estudios Atacameños. Arqueología y Antropología Surandinas*, *45,* 41-54.

Chamorro, A. (2017). Imagen y experiencia: el Carnaval de Arica como autorrepresentación festiva. *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, *49*(1), 121-132.

Chamorro, A. (2019). *Danzar en el carnaval andino 'Inti Ch'amampi, con la Fuerza del Sol' de Arica. Cuerpo y performance como representación y experiencia festiva.* [Tesis Doctoral, Universidad Católica del Norte-Universidad de Tarapacá, Chile].

Chamorro, A. (2020). El llamado de la lluvia: las tarqueadas en Arica como *performances* sonoras. *Boletín del Museo Chile de Arte Precolombino, 25*(2), 83-95.

Chamorro, A. (2021). Pampa roja. *RÍO-LATIR. Revista de Antropología del Arte*, *5.* https://bit.ly/46Manhk

Chamorro, A. y Donoso, J. P. (2012). Antropología visual y testimonio en la posdictadura chilena. Íconos, Revista de Ciencias Sociales, *42,* 51-70.

Colombres, A. (1985). Prólogo. En *Cine, antropología y colonialismo* (pp. 11-54). Ediciones del Sol.

Deren, M. (2013). Coreografía para la cámara. En C. Martínez (ed.), *El universo dereniano. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren* (pp. 38-48). Artea editorial.

De Ávila, F. (recop.). (1966 [¿1598?]). *Dioses y hombre del Huarochiri* (J. M. Arguedas), Instituto de Estudios Peruanos.

De France, C. (1995). Cuerpo, materia y rito en el cine etnográfico. E. Ardèvol y L. Pérez Tolón (eds.), *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico* (pp. 221-254). Biblioteca de Etnología, Diputación Provincial de Granada.

Denzin, N. (2001). The reflexive interview and a performative social science. *Qualitative Research*, *1*(1), 23-46.
Elhaik, T. y Marcus, G. (2012). Diseño curatorial en la poética y política de la etnografía actual: una conversación entre. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales, 42,* 89-104.
Fabian, J. (2019). *El tiempo y el otro. Cómo construye su objeto la antropología* (C. Gnecco). Universidad del Cauca, Ediciones Uniandes.
Favret-Saada, J. (2013). Ser afectado (L. Zapata y M. Genovesi). *Avá. Revista de Antropología*, *23*, 49-67.
Gallardo, F. (2002). Antropología visual y documentalismo antropológico: Historia y compromisos. En *Una retrospectiva del documental y la antropología en Chile* (pp. 9-19). Catálogo Museo Chileno de Arte Precolombino, Fondo Matta.
Gómez, P. P. y Mignolo, W. (2012). *Estéticas decoloniales* [recurso electrónico]. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
Hansen, C., Needham C. y Nichol, B. (1997). 7. Pornografía, etnografía y los discursos del poder. En B. Nichols. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (pp. 65-106). Paidós.
Ingold, T. (2012). *Ambientes para la vida. Conversaciones sobre humanidad, conocimiento y antropología*. Ediciones Trilce.
Ingold, T. (2013). Los Materiales contra la materialidad. *Papeles de Trabajo*, *7*(11), 19-39.
Ingold, T. (2015). Soñando con dragones: sobre la imaginación de la vida real. *Nómadas*, *42,* 13-31.
Ingold, T. (2016). From science to art and back again: The pendulum of an anthropologist. *ANUAC.*, *5*(1), 5-23.
Ingold, T. (2017). ¡Suficiente con la etnografía! *Revista Colombiana de Antropología, 53*(2), 143-159.
Ingold, T. (2018). *La vida de las líneas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
Lipkau, E. (2009). La mirada erótica. Cuerpo y performance en la Antropología Visual. *Antípoda*, *9,* 231-262.
López Intzín, J. (01 septiembre de 2021). Ich'el ta muk': la trama en la construcción del lekil kuxlejal. Hacia una visibilización de saberes "otros" desde la matricialidad del sentipensar-sentisaber tseltal. En M. Steuernagel y D. Taylor (eds.), *Estrategias resistentes.* https://bit.ly/44Ynj2j
MacDougall, D. (1995). ¿De quién es la historia? En E. Ardèvol y L. Pérez Tolón (eds.), *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico* (pp. 401-422). Biblioteca de Etnología, Diputación Provincial de Granada.

MacDougall, D. (2006). Introduction. Meaning and Being, Part I. Matter and image. En *The corporeal image. Film, ethonography and the senses* (pp. 1-64), Princeton University Press.

MacDougall, D. (2009). Cinema transcultural. *Antípoda, Revista de Antropología y Arqueología, 9,* 47-88.

Marcus, G. (2013). Los legados de *Writing Culture* y el futuro cercano de la forma etnográfica: un boceto. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, *16,* 59-80. http://dx.doi.org/10.7440/antipoda16.2013.04

Mardones, P. y Riffo, R. (10-13 de julio de 2011). *Reflexiones sobre el estado de la Antropología audiovisual latinoamericana. GT35-Encontros e desencontros na construção da(s) imagem(s) etnográfica.* IX Reunião de Antropologia do Mercosul, Curitiba, Brasil.

Marks, L. (2000). The memory of the senses. En *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses* (pp. 194-243). Duke University Press.

Maturana, F. (2001). *El video etnográfico en la reciente antropología visual chilena*. IV Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Santiago de Chile.

Maturana, F. (2002). Antropología chilena e imagen en movimiento. En *Una retrospectiva del documental y la antropología en Chile* (pp. 27-45). Catálogo Museo Chileno de Arte Precolombino, Fondo Matta.

Maturana, F. (13-17 de noviembre de 2007). *Video antropológico y Antropología Visual. Una breve reflexión y una propuesta práctica en el marco de una Investigación Científica.* VI Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Valdivia.

Mercado, C. [Museo Chileno de Arte Precolombino] (1995). *Pinkilleros de Cariquima*. Youtube. https://bit.ly/3sSxZl3

Mercado, C. (2001). Mirando videos. *Revista Chilena de Antropología Visual*, *1,* 66-79.

Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Gedida Editorial.

Mignolo, W. (2019). Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después. *Calle 14. Revista de Investigación en el Campo del Art*e, *14*(25), 14-33.

Phelan, P. (2011). Ontología del performance: representación sin reproducción. En D. Taylor y M. Fuentes (eds.), *Estudios avanzados de* performance (pp. 91-122). Fondo de Cultura Económica.

Piault, M. (2002). *Antropología y Cine*. Ediciones Cátedra.
Pink, S. (2009). Part I. Rethinking ethnography through the senses. En *Doing Sensory Ethnography* (pp. 5-60). Sage Publications, London.
Orobitg, G. (2008). Miradas antropológicas: Relaciones, representaciones y racionalidades. Fotografía, cine y texto en el contexto de la Historia de la Antropología. En A. Vila (coord.), *El medio audiovisual como herramienta de investigación social* (pp. 51-84). Fundación CIDOB.
Poole, D. (2000). *Visión, raza y modernidad. Una introducción al mundo andino de imágenes.* Casa de Estudios del Socialismo.
Restrepo, E. y Rojas, A. (2010). *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar Maestría en Estudios Culturales, Universidad Javeriana Editorial Universidad del Cauca-Colombia.
Russell, C. (1999). Introduction to experimental ethnography. En *Experimental Ethnography. The work of film in the age of video* (pp. 3-50). Duke University Press Durham and London.
Samudra, J. (2008). Memory in our body: thick participation and the translation of kinesthetic experience. *American Ethnologist*, *35*(4), 665-681.
Stengers, I. (2014). La propuesta cosmopolítica. *Revista Pléyade*, *14*, 17-41.
Tobing, F. (1996). Introduction. The third eye. En *The third eye. Race, cinema and ethnographic spectacle* (pp. 3-20). Duke University Press.

Sección 2

FOTOGRAFÍA Y CUERPOS

Cuerpo y espacialidades: ensayos visuales con las mujeres de la comunidad El Porvenir en el sur de Quito, Ecuador

Isabel Yáñez
FLACSO Ecuador
isabelpaz.ym@gmail.com

Patricia Bermúdez Arboleda
FLACSO Ecuador
pbermudez@flacso.edu.ec

Introducción

El sur de la ciudad de Quito ha sido ampliamente abordado por los estudios urbanos ecuatorianos. Sus particularidades están asociadas a las características de su poblamiento y a la débil presencia estatal; a la política de suelo que ubicó a las tierras como las más baratas de la ciudad; a las amplias zonas agrícolas en correspondencia con la herencia hacendal; y a los asentamientos ilegales, irregulares o espontáneos de poblaciones indígenas, campesinas y costeñas que llegaron a la ciudad en busca de oportunidades; entre otras consideraciones (Carrión, 1987a).

Entre esta diversidad de características, y en términos de planificación espacial y de mixtura cultural, se destacan la segregación urbana, la estigmatización y la irregularidad en el poblamiento de esta zona de la ciudad (Achig, 1983; Carrión, 1987b). Así también, desde aspectos más positivos, se menciona el ejercicio activo de vínculos comunitarios (Santillán, 2015), donde la proximidad y las necesidades comunes abrieron densos procesos espaciales "desde abajo", confi-

gurándose barrios no solo en términos materiales sino simbólicos (Vizuete, 2015).

A pesar de la diversidad de estudios sobre esta zona de la ciudad, aún falta profundizar en los aportes que las mujeres han realizado y movilizado en la gestión del sur de Quito (Carrión, 2009). Esto se debe, en parte, a que sus acciones comunitarias fueron comprendidas como una extensión del espacio doméstico, y como tal de dominio de lo íntimo (Rodríguez, 1996). A su vez, las mujeres asumieron el rol de lo doméstico desde una estructura de género y de división social del trabajo y espacios tradicionales, invisibilizando cada vez más su protagonismo en los procesos de coordinación y lucha por los procesos de gestión territorial.

Es así que en este trabajo se propone explorar el protagonismo de las mujeres en la producción espacial del sur de Quito, particularmente desde las miradas de las mujeres de la comunidad El Porvenir. A través de ensayos fotográficos participativos se propuso a las mujeres mostrar sus espacialidades, configurándose narrativas desde una política espacial, donde afloraron sus formas propias de comprensión espacial, y a su vez sus emociones y afectos con el entorno que habitan. De acuerdo con ello, apoyadas en el recurso del montaje visual fue posible aproximarse a las relevancias de las relaciones cuerpo-territorio para las mujeres, y el modo cómo la producción espacial externa manifiesta procesos de apropiación, valorización y reafirmación de sus individualidades.

La comunidad El Porvenir en el sur de Quito, Ecuador

La comunidad El Porvenir se ubica al extremo sur de la ciudad de Quito en el barrio La Victoria Central, parroquia urbana de Guamaní, en la administración zonal Quitumbe (mapa 1). Esta comunidad está constituida por campesinos migrantes de la sierra, indígenas, costeños y familias que residían en otros lugares de Quito. Si bien El Porvenir se encuentra dentro del perímetro urbano, está en el límite del barrio San José de Cutuglahua, ubicado en el cantón rural Mejía; un

lugar estratégico para las expansiones urbanas que aún no se integra del todo al flujo de la ciudad.

Mapa 1
Parroquias urbanas Quito. 2018



El origen de la comunidad se remonta a una invasión de tierras en 2008, cuando un grupo de dirigentes, pertenecientes a la Coordinadora Nacional Campesina "Eloy Alfaro" (CNC) organizaron a un grupo de 40 personas —en su mayoría familiares y vecinos que arrendaban por el mercado mayorista (barrio Solanda, sur de la ciudad de Quito), para realizar una invasión de tierras. El lugar tomado fue la antigua hacienda Santa Catalina, de 144 ha, pertenecientes, en ese

momento, al Municipio de Quito y ocupadas por una estación del Instituto Nacional de Investigaciones Agropecuarias (INIAP). En un principio de la invasión hubo acoso policial y recursos de protección por parte del INIAP, siendo incluso tomados presos los dirigentes en una oportunidad.

Sin embargo, al terreno fueron entrando de manera masiva familiares y conocidos de gente que ya se encontraba dentro, siendo una obligación tener algún tipo de contacto intermediario. Los lotes fueron vendidos por los dirigentes a través de la figura del socio de la "Asociación de Emprendedores de El Porvenir", aun cuando no existió una propiedad documentada sobre el terreno (nota diario de campo, marzo 2018). El surgimiento de esta Asociación, no obstante, respondió a una estrategia legal por parte de los dirigentes para legitimar la toma del lugar y las ventas de la tierra. Como medida de resguardo, para llegar a vivir dentro de la comunidad, se exigió a quienes entraron comprometerse con el trabajo agrícola, con el objetivo de mantener el discurso de una "ocupación productiva" que mantuviera el caso en manos del Ministerio de Agricultura y Ganadería; y no pasar al Ministerio de Desarrollo Urbano y Vivienda, debido a que este racionalizaría el suelo sin contemplar la posibilidad de otros modos de vida.

En 2010, el hostigamiento policial decayó; y aunque no hay mayor evidencia de por qué la institucionalidad cambió su relación con la comunidad, también dejó de hostigarlos y amenazarlos con el desalojo. Entre las conjeturas que los mismos habitantes de la comunidad sugirieron fue que los dirigentes eran parte de un grupo político asociado con el movimiento PAÍS del presidente Rafael Correa en ese momento. Esto explica, en parte, la cesión —al menos discursiva— de las tierras desde el mismo presidente.[1] Es así que la invasión dejó de considerarse ilegal, y se admitió en espacios institucionales-oficiales el

1 En 2014, en una sabatina del expresidente Rafael Correa, prometió regularizar estas tierras en consideración al proceso de habilitación espacial que ya se había constituido ahí. Esta promesa, sin embargo, aún no llega a concretarse. Ver: https://bit.ly/3pOLSiY

orden que los dirigentes instauraron dentro de los terrenos. Esto hizo que aumentaran los precios para hacerse socios, además de incluir una glosa de "gastos de oficinas" para quienes vivían ya en la comunidad; la cual se estimó en cinco dólares mensuales.

Imagen 1
Panorámica comunidad El Porvenir



Nota. Isabel Yáñez, 2018.

Actualmente viven casi 100 familias, proyectándose un estimado de 600 personas asentadas dentro de estos terrenos. Estos núcleos se encuentran distribuidos en un espacio donde los servicios básicos de luz y agua fueron canalizados por ellos mismos a través de mingas, mientras el alcantarillado es aún un proyecto inconcluso. Asociado a los intereses de cada familia, el modo como se fueron asentando en el espacio fue de manera más o menos espontánea. La vida campesina es parte esencial de esta ocupación, y también se constituye en un buen argumento para mantener lotes más extensos, al defenderse un modo de vida sostenible. En términos de género, las mujeres, en su mayoría, quedaron a cargo de la dimensión productiva, reproductiva y comunitaria de El Porvenir.

Las mujeres de la comunidad El Porvenir

Como ya se mencionó, la siembra y las actividades agrícolas permitieron a la comunidad El Porvenir mantenerse dentro de las ocupaciones del Ministerio de Agricultura y Ganadería; el mismo que les asignó lotes de terrenos para sembrar y crear huertos. Sin embargo,

la mantención de la tierra en términos productivos, ha sido asignada casi por inercia al mundo femenino, identificándolo como una extensión de su rol doméstico. Por tanto, la ocupación agrícola, por parte de la Asociación de Emprendedores del Porvenir, fue y es gestionada, administrada y practicada por las mujeres de manera predominante.

Entre las distintas ocupaciones cotidianas, las mujeres de El Porvenir se han organizado para la venta de verduras, hortalizas y la elaboración de almuerzos o productos de conserva. También crearon una caja de ahorro, un grupo de baile, la instancia de las ferias orgánicas, y están a cargo de las distintas fiestas que se organizan dentro de la comunidad. Así, mientras el trabajo comunitario en El Porvenir se asume y entiende como parte de los deberes a los que cada grupo familiar debe responder por habitar en estos terrenos, queda invisibilizado el aporte femenino —incluso para las mujeres— en su rol de gestoras y sostenedoras de la comunidad.

Sobre este proceso de auto-invisibilización se cultiva una lógica de apropiación del trabajo femenino que no se reconoce ni en el colectivo, ni entre los dirigentes y los comuneros de El Porvenir, quienes ejercen una doble exclusión hacia las mujeres. Por un lado, se asume el trabajo productivo que realizan como parte de su "rol doméstico natural"; y, por el otro, el relato de los dirigentes, al presentar el caso de invasión y lucha de la comunidad, homogeniza la acción comunitaria sin referencia particular; sumergiendo los procesos políticos y espaciales propios de las mujeres en el indistinguible colectivo.

Marco teórico y metodológico

El cuerpo como unidad territorial

El avance capitalista, colonial y de cercamiento espacial, —a través de la irrupción de los incipientes estados nacionales— conllevó a un proceso de apropiación territorial, donde las tierras comunales se redefinieron como propiedad privada en manos de pequeños gru-

pos de personas. Las mujeres se volvieron parte de esto a través del disciplinamiento corporal sobre ellas, que significó la expropiación de su autonomía, de la capacidad para adquirir tierras, de la libre circulación, entre otros aspectos, debilitando la propiedad sobre sí mismas (Federici, 2010; Segato, 2016). El ciclo capitalista inauguró relaciones sociales sobre las mujeres, en las que ellas pasaron a ser un bien, es decir, no solo sus actividades se desvalorizaron, sino que se afianzó una concepción objetivada sobre ellas.

Los cuerpos de las mujeres vinieron a tranzarse y definirse en términos exógenos. Su individualidad y autonomía se debilitó, y dependieron de la figura masculina para su reproducción material. Tal como cualquier pedazo de tierra repartido entre propietarios, el cuerpo de las mujeres se administró políticamente; hombres, encarnados en la figura del Estado, de los colonizadores o de los capitalistas definieron políticas de control de natalidad, los lugares que ocuparían las mujeres en los asuntos públicos, o practicaron violación sobre sus cuerpos sin pudores asociados. Se cristalizó con ello derechos sobre sus cuerpos, y una legitimidad de apropiación, fijación e intervención.

Esto tuvo su propio reflejo en América Latina, donde ya estaba desplegado un "patriarcado originario", que constituyó el soporte para el avance de la patriarcalización total (Cabnal, 2010).

> (…) el debate de la colonización como un acontecimiento histórico, (…) tiene que ver con todo el embate de penetración colonial como una condición para la perpetuidad de las desventajas múltiples de las mujeres indígenas. (Cabnal, 2010, pp. 14-15)

En ese sentido, los colonizadores encontraron la estructura de significados posibles que volvió admisible su invasión territorial, tranzándose tierras, bienes y mujeres.

Bajo este contexto, es necesario pensar el cuerpo como una unidad territorial transversalizado por las prácticas colonizadoras, expropiadoras y explotadoras. Como un territorio histórico-político además de biológico, volviéndose el cuerpo un reflejo de sus inscrip-

ciones, evidenciándose las trayectorias biográficas, sociales y culturales que lo encarnan. De acuerdo con ello, el siguiente artículo se apoyó en la categoría "cuerpo-territorio" para evocar estos procesos de inscripción histórica, donde los componentes emocionales inciden en las disposiciones espaciales y corporales. Como tal, aborda las relaciones entre los sujetos, sus movilidades y sus modos de habitar, asomando como una red de significados y demarcaciones tanto territoriales como en el mismo cuerpo (Ulloa, 2016).

Por ello, al enfocarse en el proceso de construcción del vínculo cuerpo-territorio, toca observar los modos en que los cuerpos individuales se entraman con un territorio, tanto desde el habitar, como desde el cuidado y sostenimiento de este. En este caso, sugiere dar cuenta de cómo las mujeres en El Porvenir se volvieron gestoras de esa tierra durante la ocupación de la comunidad. Cruz Hernández menciona que:

> (…) la relación que las mujeres han tenido con la tierra siempre ha sido conflictiva y mediada por la exclusión, el territorio es la representación de su cuidado, estar y ser"; es, en parte, la definición de sus formas de existencia material. (Cruz Hernández, 2020, p. 53)

En este sentido, el cuerpo social femenino ha transmitido saberes que responden a formas relacionales del cuidado por generaciones. Al ser ellas quienes están a cargo de las prácticas de reproducción de lo vivo, en el amplio sentido de la palabra, los cuidados y los sostenimientos han sido formas históricas de apropiación y producción territorial. Cruz Hernández señala también que:

> Una arista fundamental para abordar la defensa del territorio desde las mujeres es poner en juego el análisis de la vida cotidiana, ya que es desde ese espacio-tiempo que las mujeres organizadas construyen sus estrategias —reflexiones para la defensa de su cuerpo-tierra, cuerpo-territorio. (Cruz Hernández, 2020, p. 52)

Esto implica que las corporalidades no solo integran las marcas del pasado, sino también, que los territorios se encuentran en una

relación viva con quienes los habitan. Por tanto, las formas de habitar dan cuenta de cómo se entiende el espacio, es decir, de una reflexión política sobre las dinámicas geográficas.

Así, las relaciones entre los cuerpos y los territorios desarrollan "conocimientos territoriales situados" (Haraway, 1995); es decir, prácticas y sentidos asociados, tanto con la formación histórica de los cuerpos, como con las dinámicas estructurales que también se expresan en el actuar, sentir y vivir cotidiano. En consecuencia, el cuerpo-territorio como forma de abordar y espacializar las experiencias, permite re-escalar la geografía del espacio, desarrollando un análisis geopolítico de cómo los cuerpos se organizan en términos sociales, culturales y políticos. Tal como lo señala Linda McDowell:

> […] como ha quedado claro que las divisiones espaciales —ya sea en el hogar o en el lugar de trabajo, a nivel de ciudad o de nación-estado— también se ven afectadas por y reflejadas en las prácticas corporeizadas y en las relaciones sociales vividas. (McDowell, 1999, p. 35 citado en Sharp, 2005, p. 36)

Espacialidades vividas y cuerpo

Ahora bien, si anteriormente se describió cómo las relaciones corporales se manifiestan en las formas de habitar, la espacialidad se define como un modo de comprender la producción espacial en términos de "tiempo acumulado", donde se observan las relaciones históricas, temporales, sociales y espaciales que se inscriben en un tiempo-espacio concreto (Soja, 2008). Las espacialidades, por tanto, no solo refieren a las estructuras físico-materiales de una ciudad; sino también dan cuenta de los cuerpos que se desplazan por esas estructuras, construyéndose una inter-relación entre formas corporales-emocionales y formas espaciales (Lindón, 2009). Desde esta concepción, el espacio social está constituido por capas que hacen y re-hacen sus escenarios, dialogando con la trayectoria de las personas, y como tal, con la experiencia individual que se impregna en esa espacialidad común.

> Y es a través de la corporeidad y las emociones [que se puede] experimentar la ciudad, actuar en ella, disputarla, marcarla, siempre en los contextos socio-culturales específicos, en mundos intersubjetivos peculiares, en territorios particulares, en medio de ciertas formas materiales y encarnando así las diversas posibilidades históricas. (Lindón, 2015, p. 9)

En este sentido, las espacialidades contienen al "espacio vivido" (Lefebvre, 2013), entendido como la relación que tiene un "sujeto", miembro de un grupo o de una sociedad, y su cuerpo con el espacio. "(…) la práctica social supone un uso del cuerpo: el empleo de las manos, de los miembros, de los órganos sensoriales y de los gestos del trabajo y de las actividades ajenas a este. (…)" (Lefebvre, 2013, p. 98). Así, el espacio vivido incluye la construcción histórica de los cuerpos, e integra la diversidad de experiencias posibles, con base en la triangulación de las dimensiones del tiempo y la historia.

Por tanto, para el caso estudiado, explorar en las espacialidades de las mujeres del Porvenir, es una forma de mirar desde una historicidad acumulada, de revivirla, tensionarla, y analizarla desde un punto de vista situado históricamente, que concibe en las formas de cuidado y sostenimiento femenino particularidades propias de ese cuerpo socio-cultural. Tal como señala Soja:

> Seguramente, deben haber oído muchas veces hablar del espacio vivido como el espacio experiencial, empírico, además del espacio imaginado. Pero el concepto es más amplio. Está relacionado con la historia. Entonces el espacio vivido es equivalente, en su alcance y complejidad, con el tiempo vivido. (Soja, 1997, p. 75)

De este modo, el cuerpo-territorio de las mujeres puede ser conocido y abordado mediante la espacialidad, que facilita la aproximación a las particularidades de estas mujeres, observando el modo como operan y se inscriben sus memorias y experiencias en la producción territorial.

Visualidad: formas de ver, pensar y conocer

Una vez revisado los conceptos de cuerpo-territorio y espacialidad, cabe dar cuenta de cómo estos fueron abordados por este trabajo, haciendo uso de la visualidad como dimensión del conocer que operacionaliza las relaciones desarrolladas entre los cuerpos y los espacios. En este sentido, tal como se indicaba anteriormente, en general, tanto para los estudios urbanos locales como para las mismas mujeres, ha habido una omisión de la acción espacial femenina. Esto está asociado con la falta de problematización con respecto a lo visto, en la medida que se han desatendido los "lentes" para observar las espacialidades desarrolladas por mujeres; "Lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas" (Berger, 1972, p. 5).

Así, un objeto en sí no existe por fuera de la relación que se genera desde un-a observador-a, quien porta información que incide en lo visto. Es decir, los objetos-imágenes se entienden desde la relación del ver, pensar y conocer, dando cuenta de las formas en que se crea nuestro conocimiento, y la naturaleza compleja del pensamiento mismo (MacDougall, 2006). Volviendo al caso en estudio, para ver las espacialidades femeninas se requiere una forma de pensarlas y una estrategia para conocerlas, lo cual conduce a la visualidad, como vía metodológica y epistemológica de "hacer aparecer" en el pensamiento aquello que se encuentra "oculto".

De esta manera, la visualidad es una posibilidad para pensar más allá del orden conceptual tradicional, en la medida que cuenta con la potencialidad de la ampliación del registro al incluirla en interacción con las formas de conocer y de pensar. Como señala Boaventura de Sousa, "hacer que lo que está ausente esté presente, que las experiencias que ya existen, pero son invisibles o no creíbles estén disponibles; o sea, transformar los objetos ausentes en objetos presentes" (Boaventura de Sousa, 2006, p. 25).

Para lograrlo, y volver la visualidad una estrategia de conocimiento y pensamiento, se requirió conectar los conceptos y aterrizar al

cuerpo-territorio dentro de espacialidades históricamente construidas. Así, incluir y reflexionar las distintas capas de información que se posan sobre un espacio determinado, bien puede definirse como una politización de la mirada, es decir, como una manera de discriminar órdenes que se despliegan en los escenarios y las corporalidades del presente. De acuerdo con esto, en el desarrollo de esta investigación, para pensar en las espacialidades de las mujeres del Porvenir, se indagó desde la escala micro en cómo la comunidad fue organizada desde ellas, con el objetivo de construir las imágenes que permitieran ver ese vínculo; y poder pensar en esa geopolítica del habitar propio de las mujeres.

La visualidad, por tanto, fue un camino para conocer las espacialidades, no solo un resultado. Fue en el proceso de construcción de imágenes donde se apreció la potencialidad del ver para interpretar realidades problemáticas. Lo visto, por tanto, reconfigura el pensamiento, a la vez que este es reactualizado a través de la disposición de nuevas imágenes. Así, mediante la visualidad se disputan narrativas hegemónicas, y como tal, no se trata solo de la captura en imágenes, sino de aprender a ver lo que se quiere mostrar.

Ensayos visuales: la exploración de las miradas

En términos metodológicos, el siguiente trabajo se apoyó en los ensayos visuales o foto ensayo, que están relacionados con el redescubrimiento narrativo en un ejercicio de montaje con imágenes fotográficas; en el cual estas son sacadas de su contexto indicial, para situarse afuera de sus circunstancias particulares, y re-semantizarse a través de procesos de ensamblaje que liberan la imagen de su origen para una creación infinita de significados (Buck-Morss 2009). En ese sentido, se construyen nuevas relaciones sobre lo visible a través de los ejercicios de montaje de las fotografías en la narrativa oral.

De acuerdo con Dubois, las imágenes contienen un principio de "huella" en su interior, asociado a la captura e inscripción del presente en la fotografía (Dubois, 2008). Este principio, sin embargo,

también puede extenderse a las marcas que se encuentran inscritas en las corporalidades, las experiencias y los modos de concebir los espacios, manifestándose en distintos registros comunicativos. Sobre esa consideración, los ensayos visuales son una apuesta interesante para poner en valor las experiencias de las mujeres y problematizar el modo en que sus cuerpos interactúan con sus espacios desde sus propias miradas. Es, a la vez, una manera de valorizar lo que muchas veces pretende ser, bajo ciertas perspectivas, actividades insignificantes por su repetición cotidiana. Así, a través de los ensayos visuales, se buscó la aproximación a una suerte de biografía espacializada; es decir, entender cómo los cuerpos de las mujeres de la comunidad El Porvenir devinieron en espacios, contenedores de inscripciones afectivas, perceptivas y espaciales.

Mediante estos dispositivos se promovió una experimentación personal, en la cual se combinó lo visual con lo verbal para abrirse a la propia trayectoria, corporizándose un tiempo y un espacio, y construyendo una visualidad desde una forma de presentarse. Esta técnica metodológica, facilitó aproximarse a un "modo de ver" de las mujeres de El Porvenir sobre sus espacios; la cual, si bien encontró cierta coherencia con los significantes presentes en la imagen, también se conjugaron con la dispersión personal, al estar montado sobre una cadena de asociaciones propias. Lo íntimo, por tanto, entendido como la información extra-verbal encarnada en los cuerpos, se puso en diálogo con la "memoria materializada" y la "oralidad corporal" (Marcos, 2014) en las fotografías, incursionando en asociaciones personales que revelaron experiencias espaciales vividas y habitadas por las mujeres.

Así, los ensayos visuales permitieron organizar la experiencia desde la visualidad, y problematizar la comprensión de los modos cómo las mujeres habitan sus espacios; cómo se sitúan sus experiencias en sus espacialidades; y qué características adopta su geo-política barrial. De ahí que lo más importante en estas elaboraciones visuales, no fueron los elementos presentes en la imagen, sino la selección de fotografías, el modo cómo fueron organizadas, asociadas, nombradas,

y los sentidos que rodearon la construcción visual. Esto, porque la creación del sentido surgió en el ensamblaje de las imágenes, comprendiéndolas más allá de su relación de semejanza con respecto a lo real (Buck-Morss, 2009; Dubois, 2008).

Una etnografía junto con las mujeres de la comunidad El Porvenir

El trabajo de campo se inició a mediados de 2017, cuando se conoció la comunidad El Porvenir al sur de Quito por intermediación de conocidos que vivían allí. Desde ese año, se visitó la comunidad cada quince días por seis meses. Fue ahí donde se conoció las experiencias de las últimas tomas de terreno ocurridas en el sur de Quito, los dirigentes, las familias, la historia de la Comunidad, las mujeres y sus trabajos. Esta primera inmersión al campo permitió que se construyeran relaciones de confianza, y asintió el trabajo con el mundo femenino. También coincidió con la construcción de la Casa Comunitaria de la comunidad, con lo cual se dieron mingas de trabajo durante todas las semanas. En esta coyuntura, se realizaron registros fotográficos del trabajo de construcción, y específicamente se logró mayor contacto con las mujeres que también estuvieron participando de este espacio.

Durante 2018, y ya conociendo la comunidad y a las familias, se buscó compartir con las mujeres desde sus experiencias cotidianas sin ningún tipo de exploración predefinida. Se visitaron sus casas y se pasó largo rato con ellas; en silencio o conversando temas puntuales del día a día. Se les acompañó a cocinar, cosechar, limpiar e ir a buscar agua. A veces, se les preguntó si se podían sacar fotos; pero en general se sintieron incómodas frente a la cámara, desechando la intención. Se conoció a sus hijos y a sus esposos; y en este compartir cotidiano, se observó el cuidado que tenían para hacer sus labores, aún cuando estaban cansadas de todas sus actividades diarias.

En este contexto, para dar continuidad a la investigación, en términos metodológicos esta propuesta se constituyó de cuatro momentos. El primero fue resultado de lo comentado anteriormente,

donde se propuso una cámara exploratoria que estuvo registrando acontecimientos cotidianos de la comunidad durante seis meses. Esta cámara —aún no feminizada— capturó especialmente los momentos comunitarios, como lo eran las fiestas, las mingas, la venta de los productos en la feria orgánica, o la realización de asambleas. Al cabo de estos seis meses se tuvo un corpus de más de 200 fotos de la vida cotidiana de la comunidad El Porvenir.

Luego, en un segundo momento, se propuso realizar un taller de fotografía con las mujeres para conocer cómo ellas percibían y vivían la comunidad; el modo cómo otorgaban significados a los lugares a través de sus prácticas cotidianas; y entender cómo el cuerpo se yuxtaponía con sus labores, saberes, emociones y afectos. Para esto se adquirieron 12 cámaras fotográficas desechables, con la intención de que cada mujer participante del taller sacara un total de 27 fotografías, las que luego se compartirían para conocer las razones que habían motivado esas capturas. Dado el tiempo de haber estado yendo a la comunidad, se había desarrollado un vínculo con siete mujeres, a quienes las invitamos a participar directamente, y también preguntamos si sabían de otras mujeres que podían verse interesadas.

Sin embargo, cuando se empezó a conversar con las mujeres sobre el taller, fue muy clara la brecha que se situó entre los deseos investigativos y sus intereses. Mientras se hizo una demostración con la cámara fotográfica; ellas miraron con distancia y nerviosismo, disimulando con un tímido "no sé" al tener la cámara en sus manos. Ante estas circunstancias, fue necesario replantear la metodología del taller de fotografía.

Considerando entonces, que ya había una complicidad con varias familias, además de la buena recepción que las mujeres tuvieron para contar sus experiencias, se propuso acompañarlas en sus actividades cotidianas, donde, en diálogo con ellas, acordar las fotos que íbamos tomando. En este segundo momento, si bien se les alentó a que ellas las tomaran, esto definitivamente no sucedió. Esta situación hizo que los registros fotográficos, por más conversados que fueron,

respondieran también a las selecciones y sesgos de quienes tomábamos las fotos. Así, las imágenes son un resultado entre nuestras miradas y las de ellas; en un ejercicio de cámara explorativa-reflexiva que se mantuvo durante la investigación.

Imagen 2 y 3
Mujeres seleccionando fotografías para ensayos visuales





Nota. Isabel Yáñez, 2018.

Al cabo de dos meses de registros fotográficos continuos en la comunidad, se levantaron aproximadamente 300 fotografías, de las cuales se seleccionaron cerca de 100 y se regresó a la casa de las siete mujeres participantes para mostrarles las fotos tomadas.

En un tercer momento se les solicitó realizar un nuevo ejercicio. Se les pidió seleccionar entre cinco y siete fotografías para, luego de esto, contar una historia personal, ponerle un nombre a la serie y darle un orden (imagen 2 y 3). Cada uno de estos relatos constituye un ensayo visual de las mujeres del Porvenir, los cuales luego fueron incluidos dentro de una cartulina que permitió la construcción de un ensayo colectivo. Este "álbum del colectivo" dio cuenta de distintas capas del territorio de manera general; pero, este no fue trabajado como un dispositivo cartográfico o mapa, en la medida que faltaron elementos que permitieran construir un acceso más pormenorizado al territorio.

No obstante, en este tercer momento se facilitó una entrada femenina a la memoria social y cultural de la comunidad El Porvenir, observándose la historia social, visual y colaborativa que experimentó el proceso de gestión de esta comunidad. Mediante el ejercicio de ensayos propuesto, se dio a conocer con voces polifónicas el proceso en El Porvenir, operando de manera dual: "a) como estrategia metodológica y técnica en la práctica etnográfica, y b) como metáfora del conocimiento y de las formas particulares de conocer el mundo" (Grimshaw, 2001, p. 7; Grau Rebollo, 2012, p. 171).

La imagen 4 muestra cómo se fue "poblando" el álbum de las mujeres de El Porvenir con base a sus relatos individuales. Ellas eligieron con qué fotos querían presentar sus espacialidades, sin importar si aparecían ellas directamente, o si eran parte de otras visitas, cuando se compartía y acompañaba a otras mujeres.

Imagen 4
Álbum mujeres El Porvenir



Nota. Isabel Yáñez, 2018.

Este "Álbum de mujeres", inaugura el cuarto momento de la propuesta metodológica, el cual trajo consigo algunos hallazgos: primero, el modo cómo las mujeres se enfrentaron a las fotografías, ya que varias de ellas, poco familiarizadas con las imágenes como lenguaje, no supieron —en un primer acercamiento— qué seleccionar y qué contar. No obstante, el proceso de elección y reconocimiento hizo que ellas establecieran una relación íntima con cada imagen, observándola detenidamente y sumergiéndose en sus memorias a través de lo visto. El segundo se relaciona con que, si bien las fotografías no fueron incluidas inicialmente como "disparadoras" de sentidos en la propuesta metodológica, en el ejercicio pasaron a constituirse en materiales que provocaron de manera incidental un acercamiento diferente.

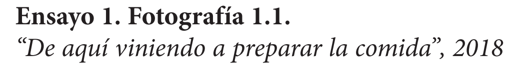
El archivo fotográfico presentado se constituyó para ellas en una suerte de "memoria visual" individual y colectiva, donde se reconocieron en cada imagen; más allá de si eran ellas u otras compañeras las que aparecían. Esto desplegó una empatía entre ellas, reforzándose la referencialidad del cuerpo social femenino. Y, el tercer hallazgo, se relaciona con la construcción de las narraciones visuales, en las que se logró la asociación de imágenes, y la construcción de sentidos y significados individuales y colectivos de ellas en y con el espacio. Esto superó lo visto, y permitió abordar distintas dimensiones y capas del mundo social femenino, alcanzando una suerte de ejercicio sinérgico, donde el conjunto sumó más que las partes independientes.

A continuación, se presentan tres ensayos visuales individuales y uno colectivo de los desarrollados durante el terreno en El Porvenir. Estos están individualizados a través del nombre de quién realizó el montaje y del título propuesto. Los pies de foto también corresponden a lo que las mujeres indicaron durante su narración. El relato se presenta de manera intercalada con las imágenes, en un intento por transmitir lo que despertó en ese momento el encuentro fotográfico sobre las espacialidades de las mujeres. Esta metodología alcanzó nuevas densidades y texturas; mostrando no solo cómo habitan y perciben su espacio, sino también cómo se entienden las mujeres de El Porvenir, como un cuerpo individual y colectivo.

Ensayos visuales con las mujeres de la comunidad El Porvenir

Ensayo 1: "Elaboración de nuestro trabajo y de nuestra familia"

El primer ensayo visual fue realizado por la señora Rosa Ortiz, quien llegó de la provincia de Cotopaxi a la ciudad de Quito después de enviudar, haber sido víctima de violencia doméstica, y de que sus hijos e hijas la dejaran luego de casarse. "Yo vine solita porque vivía mal. No me venía a ver nadie (…) Ya cogiendo el terrenito yo decidí venirme solita" (Rosa Ortiz, mayo 2018, entrevista).


Ensayo 1. Fotografía 1.1.
"De aquí viniendo a preparar la comida", 2018



Con la llegada de la señora Rosa a la comunidad El Porvenir cambió su percepción sobre ella misma; gana confianza al tener un soporte de tierra propio, y esto provoca que ella redefina la relación consigo misma. "(…) cuando yo vine y cogí el terreno, ahí me armé de coraje. Pero cuando no tenía terreno, yo vivía nomás, lucha y lucha" (Rosa, mayo 2018, entrevista). Coger el terreno se inscribe en la historia personal de Rosa como una experiencia crucial, pues dejó solo de sobrevivir, como ella lo establece en la expresión "yo vivía nomás, lucha y lucha". A su vez, la entrada al terreno de la comunidad es una historia de mucho enfrentamiento, lo cual es valorado por Rosa como el momento en el que se "armó de coraje"; de una fuerza interior que la hizo creer en ella.

Ensayo 1. Fotografía 1.2
"Estoy cocinando", 2018



Para el ensayo visual, Rosa escoge las fotografías donde ella sale haciendo algo; pues la actividad es parte de su aproximación al mundo. Ella no ha tenido derecho al descanso, ni a la pasividad; y como tal, en su mirada solo cabe definir su ser a partir de su hacer. Todos los espacios que muestra son obra de su práctica, volviéndose un espejo de lo que ella quiere presentar de su aporte a la comunidad. Esta consideración explica el título de este ensayo, donde Rosa valora el hacer al llamarlo "elaboración nuestra y de nuestra familia". Pero el "nuestra" son las mujeres, como si su ensayo visual hablara no solo de ella, sino de todas las mujeres, y cómo trabajan para el sustento de sus familias. Rosa indica "todo esto yo misma hice", definiendo su espacialidad por el hecho de que todo lo que se ve ha dependido de ella. En este sentido, lo propio, que es obra de su factura artesanal, se encarna en ella, desarrollando un orgullo que quiere mostrar.

Ensayo 1. Fotografía 1.3
"Si preparas para hacer la comida para el grupo.
Todas preparamos. Las mujeres que hemos estado agrupadas", 2018



Su ensayo visual, sin embargo, no se reduce a las "labores domésticas", pues lo visto alude al mundo que ella construyó para y desde ella. Así, lo que muestra es su "memoria del hacerse" a sí misma, como un recorrido de reconocimiento en la apropiación de su experiencia. Esto es relevante, pues lo que importa es cómo se construye una relación desde su cuerpo con el espacio, y cómo a través de esa interacción se iluminan otros aspectos espaciales a través de las imágenes.

Un elemento interesante de destacar en este ensayo visual, está asociado al valor de la comida. En efecto, es posible observar que la mayoría de las fotos seleccionadas y en la narración construida, hay una atención al cocinar, nutrirse, y compartir a través de esa acción con otras mujeres. Alimentar, por lo tanto, refiere a una experiencia práctica y sensible a la vez, no es solo una reproducción, sino una forma de ocupar y producir el espacio, tanto internamente, como en la escala del barrio.



Ensayo 1. Fotografía 1.4
"Aquí estoy cocinando en mi casa", 2018



Así, para Rosa, quien ha pasado por múltiples situaciones de violencia en su vida, el comer es una señal de estar viva. Mostrarse cocinando, en su cocina, y con otras mujeres preparando una comida son expresiones de un espacio sano, que produce y que puede compartir alimento. Es su estrategia de auto defensa, "si no cultivo, no voy a comer. Los hombres pueden no trabajar, pero va a haber alguien que les dé comer" (Rosa Ortiz, mayo 2018, entrevista). Saber prender el fuego y saber cocinar, por lo tanto, no son señales de lo doméstico, sino al contrario: de su independencia. Esto, a diferencia de los hombres, que "dependen de que alguien les sirva", en sus palabras.



Ensayo 1. Fotografía 1.5
"Aquí el trabajo para el sustento de mi persona y mis hijos", 2018



A través del ensayo visual realizado por Rosa es posible dar cuenta de su espacialidad, asociada a la cocina y al trabajo, como dos dimensiones vinculadas estrechamente por el alimento, tanto en su consumo, producción y venta. En este sentido, el espacio vivido, con base a su experiencia de escasez y de mucho trabajo, alude a un espacio donde ella puede estar y vivir. "Cuando estoy así trabajando, ya me concentro en trabajar, en hacer. Y cuando me vuelvo a sentar (…) ya de nuevo me siento malita" (Rosa Ortiz, mayo 2018, entrevista). El hacer para Rosa, por tanto, es su forma de no sentirse mal, tal como se ve en su ensayo visual, donde arma una narración asociada a sus actividades, un poder hacer que la mantiene fuerte.

Así, Rosa establece su control territorial a través de la producción del alimento. Es lo que delimita su frontera con el resto, y a la vez le permite generar solidaridad y alianzas. Mira su espacio con el calor de saber que todo es gestado por ella, con la sensibilidad de reconocer el esfuerzo que hay detrás, y a la vez, con la certeza de algo propio.

Ensayo 2: "Somos mujeres trabajadoras de El Porvenir"

El segundo ensayo visual fue realizado por Rosa Milingallo. Su experiencia es parecida a la de Rosa Ortiz, condicionada por violencia doméstica constante y la migración del campo a la ciudad. Rosa llega a la comunidad desde Angamarca, sin saber a dónde venía ni qué iba a hacer. Decide llegar a Quito porque sus hijos toman la opción de buscar trabajo en la ciudad, y no quería quedarse sola. "No se imagina la pobreza" dice.

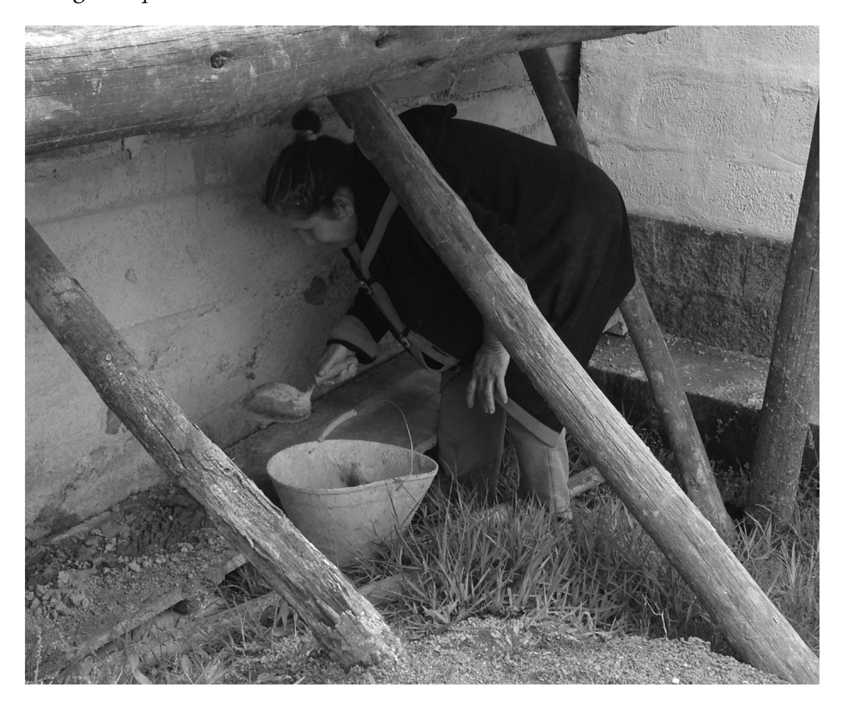
Su ensayo visual está compuesto de cinco fotografías y lo denominó "Somos mujeres trabajadoras de El Porvenir", en evidente alusión a la centralidad de lo productivo en su identificación; cuestión que está relacionada con la misma pobreza que ella reconoció en un inicio. Rosa organizó un ensayo visual guiado por las mujeres que aparecen en las imágenes, no por lo representado en la imagen en sí. Al observar las fotografías, Rosa, de inmediato, reconoce el trabajo que hacen las mujeres en la comunidad, y el peso que ellas tienen como trabajadoras y mujeres productivas. Es esto lo que Rosa quiere mostrar sobre ella, acompañada de las otras mujeres de la comunidad.

Ensayo 2. Fotografía 2.1
"La señora está con el maíz", 2018



En la fotografía 2.1., Rosa cuenta que a la señora de la foto la conoció cuando llegó a los terrenos, y que desde que la conoció sabe cuánto le gusta cosechar maíz. En este sentido, la fotografía es elegida por vínculos afectivos, asociados a la persona que aparece y al trabajo que está realizando. Es como si supiera que esta mujer está feliz en este momento, y la incluye en su ensayo, en un querer compartir y exteriorizar esa emoción.

Ensayo 2. Fotografía 2.2
"Me gusta que está haciendo una casa", 2018



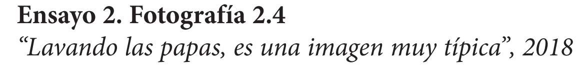
En su siguiente elección (fotografía 2.2.), admitió no conocer mucho a la mujer de la foto; sin embargo, lo que importó fue el valor del trabajo que se está llevando a cabo, y que ella denominó como "una obrera de construcción". La observación y selección de las fotografías para el ensayo fue despertando la memoria de Rosa sobre las actividades y las mujeres que aparecen en las imágenes. En la mirada se va

hilando su biografía relacionada con las mujeres que la recibieron desde que llegó a la comunidad. Su espacialidad es su espacio compartido con esas mujeres.

Ensayo 2. Fotografía 2.3
"Aquí con la alfalfa de los cuyes", 2018



De esta manera, la relación que ella establece con el espacio está sujeta por estos marcos espaciales donde aparecen distintas mujeres. Las imágenes son detonadoras y actualizadoras de la memoria de Rosa, en la medida que ella narra los encuentros con estas mujeres. Conforme a ello, la espacialidad no puede desligarse de las personas, y con ello, la apreciación del lugar, también está incidida por las experiencias compartidas con las personas en esas circunstancias.



Ensayo 2. Fotografía 2.4
"Lavando las papas, es una imagen muy típica", 2018



Ante ello, es posible hablar de una biografía espacializada, "donde lo cotidiano se constituye en memoria que perdura para volver a actualizarse. Los cuerpos, con su gestualidad expresan parte de esa memoria de lo vivido. Es (…) en cada vida, donde se producen los entrelazamientos de la cotidianidad, la subjetividad, las corporeidades y las emociones (…)" (Lindón, 2012, p. 705). En efecto, en las imágenes seleccionadas por Rosa para su ensayo visual hay una centralidad de "las mujeres" como las ocupantes del espacio, a quienes conoció desde que llegó al terreno, y quienes le siguen acompañando en su espacio vivido femenino. Esto permite explorar la "intercorporalidad" que se traduce en la vida cotidiana de Rosa al poner en el cuerpo del otro sus propias prácticas, contextos y circunstancias (Lindón, 2012).

Esta consideración cobra mayor sentido cuando Rosa señala que: "no conocía yo a nadie. Demoraron un poquito en recibirme,

pero bueno. Después ya me fui conociendo con la gente. Paso feliz cuando nos juntamos abajo. Siempre en todas partes hay más mujeres. Yo pienso que está mal enseñado el hombre. Coge y se chuma" (Rosa Milingallo, junio 2018, entrevista). El ensayo visual de Rosa recoge una suerte de referencialidad y solidaridad dada entre mujeres. Su cuerpo-territorio se conforma con base a esas relaciones, en las cuales los hombres muchas veces no se incluyen. Esta consideración está dada por la experiencia compartida de las mujeres, que abre la ventana hacia un cuerpo común para comprender la experiencia espacial de Rosa.

Ensayo 2. Fotografía 2.5
"A la señora le pregunté si había terrenos", 2018



Rosa no muestra labores domésticas clásicas. Tampoco muestra paisajes, animales, actividades comunitarias o a niños. Selecciona fotografías con base en su experiencia de llegar al terreno, a la gente que conoció, los contactos que hizo. A través de su ensayo es posible explorar en la concepción de una espacialidad inevitablemente femenina.

Al mirar con más detalle las imágenes, se ve cómo el cuerpo está inmerso en el espacio de la comunidad. Las fotos están atravesadas por el tacto y las manos, ya que en todas las mujeres se encuentran en contacto directo con lo que están haciendo. Este enfoque, si bien no fue atendido en términos narrativos por Rosa, es mencionado porque es a través de la presencia física, el modo como las mujeres se han apropiado de los espacios en la comunidad. Tal como lo señala Lindón:

> Es por el cuerpo y la corporeidad que el sujeto constantemente experimenta el alejamiento a ciertas formas de otredad y con relación a algunos objetos, así como el acercamiento de unos y otros. El alejamiento y el acercamiento son fenómenos espaciales y corporales al mismo tiempo. (Lindón, 2012, p. 718)

Correspondiente con lo anterior, en la mirada que Rosa transmite sobre su espacio, hay una especial atención a distinguir el lugar de las mujeres en la comunidad El Porvenir. Su espacio vivido es con otras mujeres, relacionado a la actividad que realizan desde sus propios cuerpos, atravesados por inscripciones similares. Esto conlleva a otras preguntas sobre lo social, en la medida que el "silencio visual", o todo eso que no se ve dentro de este ensayo, está asociado con lo masculino y a las actividades domésticas más comunes. Desde Rosa surge una significación espacial que deja afuera a los hombres, no participan de la historia del lugar para ella, con lo cual le carga de otros valores a la comunidad. Para Rosa el espacio es de las mujeres, donde existe una red femenina, y donde sus cuerpos han dispuesto sus sensibilidades corporales para la producción espacial que encarnan.

Ensayo 3: "Lo que está por-venir"

El tercer ensayo visual fue creado por Narcisa Gallo, está compuesto por seis fotografías y se denomina "lo que está por-venir", en un juego de palabras con el nombre de la comunidad. Narcisa llegó al Porvenir hace dos años desde la provincia de Santa Elena, ubicada en la costa ecuatoriana. Llegaron luego de la muerte de sus dos hijos: uno por negligencia médica, y el otro durante un asalto. Cuando se le pregunta: "¿qué es lo que está por-venir?", ella contesta: "Una vida mejor, unos mejores tiempos, un proyecto que sea propio" (Narcisa Gallo, junio 2018, entrevista).

Ensayo 3. Fotografía 3.1
"Aquí llegando a trabajar", 2018



Este ensayo visual incluyó otras dimensiones que estuvieron menos explícitas en los ensayos anteriores; asociados al tiempo, al lugar de la acción y la consecuencia, y al modo como esta linealidad

es vivida en una experiencia de agricultura urbana, donde efectivamente, se siembra lo que se cosecha. Esta consideración temporal está planteada desde el inicio al titularlo “lo que está por-venir”, es decir, algo en camino, una expectativa, un deseo.

En este sentido, la narración de Narcisa opera desde una serie de actos sucesivos, que se encadenan a través del alimento. La vida, por tanto, se manifiesta en términos progresivos, donde los escenarios transitan entre las distintas actividades que hacen posible la vida en esta comunidad.

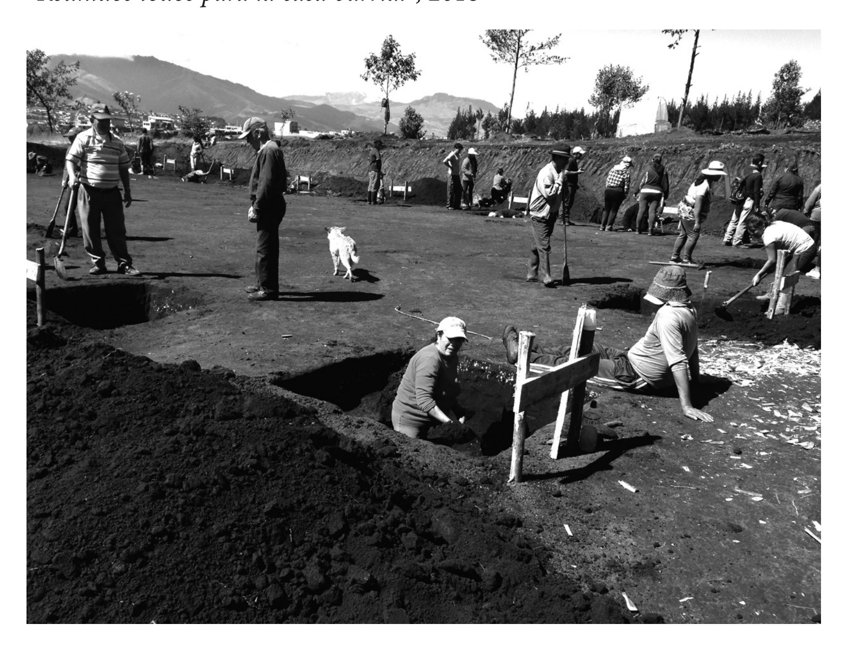
Ensayo 3. Fotografía 3.2
“Aquí ya cosechó maíz”, 2018



De acuerdo con ello, Narcisa rescata la acción y el indicio manifiesto en las fotografías, antes que cualquier alusión a las personas que

aparecen. Hay una suerte de mirada pragmática al dispositivo visual, del mismo modo que la historia se desenvuelve dentro de un marco de posibilidades lineales, y donde la narración tiene una proyección hacia un momento posterior. En sus palabras, "una vida mejor", que está homologada con "algo que sea propio".

Ensayo 3. Fotografía 3.3
"Reunidos todos para la casa barrial", 2018



Pero, "qué es lo propio", sino un descanso, una certeza, un soporte que da control a la experiencia; y este ensayo se entiende en esa dirección, donde la acción se dirige a la consecución de dicha tranquilidad, que en el fondo sugiere que en la vida cotidiana aún hay mucha lucha, y miedos por lo que pueda pasar. De acuerdo con lo anterior, es interesante que este control de la situación para alcanzar cierta estabilidad, esté asociado al colectivo, como personas con quienes hay que ponerse de acuerdo para llevar adelante el proceso comunitario. Así, por más

que haya una búsqueda por algo mejor, esta no puede ser individual, y la señora Narcisa lo sabe, y lo incluye en su narración.

Desde su narración, en sus imágenes solo aparecen mujeres, ante lo cual ella comenta: "Se ve que las mujeres corren para allá, para acá… El frío les afecta. El cansancio, la fuerza se va. Los hombres no se ven… están… las mujeres son las que más saben qué se necesita hacer" (Narcisa Gallo, mayo 2018, entrevista). Así, las mujeres son las que sostienen la vida en El Porvenir, le dan vida al trabajarlo, al juntarse, al preocuparse por los detalles, mientras los hombres no están, y tampoco saben lo que se requiere. De sus palabras se desprende que hay una diferencia muy grande con respecto al mundo masculino, como si su habitar fuera más superficial, por el solo hecho de estar menos conectados con las implicancias del lugar.

Ensayo 3. Fotografía 3.4
"Aquí reunidos para la feria", 2018



Ensayo 3. Fotografía 3.5

"Haciendo comida con un grupo de compañeras", 2018



La última imagen de este ensayo (fotografía 3.6.) fue identificada por Narcisa con un "aquí ya hemos cosechado cebolla", como si su ensayo hubiese sido una fórmula para el éxito, para la abundancia, donde el trabajo femenino, por más que esté cansada y tenga frío, saca adelante la vida. En este sentido, su mirada está atravesada por la obligación del trabajo, que en estas condiciones, es una expresión de lo involucrada que está con el territorio. Así, el control territorial femenino vuelve a ser una posibilidad para una buena cosecha.



Ensayo 3. Fotografía 3.6
"Aquí ya hemos cosechado cebolla", 2018



La espacialidad, en su mirada, no puede disociarse del rol de las mujeres, quienes son las encargadas de la siembra y de darle la mantención al espacio. Esta puesta en escena, da cuenta también de un saber biográfico de Narcisa en torno a la tierra, y al trabajo de campo, en la medida que se observa una corporización de prácticas con base a su propia biografía. "Por esta apropiación del conocimiento espacial a lo largo de las experiencias vividas, su análisis se enriquece si se considera a la luz de la trayectoria biográfica y particularmente, a través de sus espacios de vida" (Lindón, 2012, p. 708).

A partir de este conocimiento espacial corporizado, Narcisa sabe el valor de lo colectivo, y lo manifiesta en su mirada. Por ello, se observa un valor de los espacios compartidos, como "momentos que me gustan porque salimos de la casa. Nos encontramos. Nos reímos" (Narcisa Gallo, marzo 2018, entrevista). En efecto, en su selección se

exponen espacios donde Narcisa se siente bien, acompañada, como una organización visual de su propia búsqueda de vitalidad, asociada a la siembra, a la reunión, y a su proyecto propio de vida.

Ensayo visual colectivo 4: "Unión y comercio"

Este último ensayo es colectivo, y fue realizado un día antes del "día de la madre" (domingo 13 de mayo 2018), por cuatro mujeres que se encontraban conversando a las afueras de las oficinas de la Asociación de El Porvenir. Les preguntamos si querían ver las fotos y construir una historia de manera compartida. Entre risas aceptaron, mientras conversaban "mañana es el día de la mujer, pero es como si fuera el día del hombre. Ellos se la pasan tomando, son los primeritos en no hacer nada, mientras la mujer está cocinando" (nota diario de campo, 12 mayo 2018).

Imagen 5
Mujeres mirando las fotografías. Domingo, 13 de mayo 2018



Cada una de las mujeres eligió una fotografía, y con base a estas se logró establecer distintas reflexiones sobre sus experiencias en El Porvenir. El título del ensayo es "Unión y comercio", haciendo alusión a las actividades en el mercado de los fines de semana, y como estas actividades atraen a las personas de la comunidad. Tal como se observa en este ensayo colectivo, las miradas se fijaron en los aspectos comerciales de las mujeres de El Porvenir, mostrando en la primera imagen un día de la caja de ahorro, otras del trabajo en la feria orgánica, y la última de una mujer maestreando en su casa.

Ensayo 4. Fotografía 4.1
"Aquí el emprendimiento de la caja de ahorro", 2018



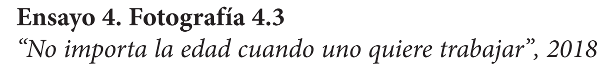
En las imágenes seleccionadas, hay una cuestión asociada a la red femenina que se ejercita en la comunidad, donde, como señaló una de las mujeres, "el trabajo trae comercio, y el comercio trae unión" (nota diario de campo, 12 de mayo 2018). En este sentido, hay una intención deliberada de mostrar lo femenino como una construcción

colectiva, donde la red y la socialización es parte de vivir en la comunidad. Expresión de ello, es como identifican la primera imagen de este ensayo: "un hacer a diferencia del decir", que es como generalmente problematizan la acción masculina.

Ensayo 4. Fotografía 4.2
"Hay una gran diferencia entre el hablar y el hacer", 2018



En este ensayo las interpretaciones de las imágenes cobran un potencial mayor al visto anteriormente. En la tercera imagen se habla de una trasmisión generacional, que, para el caso del modo de vida de la comunidad, el trabajo y el devenir mismo de la vida son indisociables. Por ello, cuando se habla de una organización femenina en la que todas las edades participan, se da cuenta también de una noción de horizontalidad, donde el compartir es un elemento vital en su forma de concebir la producción espacial.



Ensayo 4. Fotografía 4.3
"No importa la edad cuando uno quiere trabajar", 2018



La última foto, aun cuando se descuelga de los emprendimientos colectivos de las mujeres, sí reafirma una apropiación espacial desde ellas, abriendo el régimen de visibilidad a través de la idea "no solo los hombres trabajan". De acuerdo con ello, este ensayo, que obra como una suerte de espejo de cómo quieren ser vistas, da cuenta de esa experiencia común del espacio vivido, donde lo doméstico y lo público se reúnen, más allá de las figuras de sus maridos y familias. Son esos los espacios mostrados, esos que ellas mismas han movilizado y habilitado, donde su acción espacial está centrada en alcanzar una autonomía con respecto a los roles de género dominantes. Como ellas señalan:

> Hay que tener lo propio, dicen las mujeres. Contando historias de maridos que no las dejan hacer nada, padres que no les quisieron transmitir sus oficios, y como ellas tuvieron que ingeniárselas para aprender y así alcanzar independencia. "No hay que conformarse y pedirle al marido", dicen. (nota diario de campo, 28 de abril 2018)



Ensayo 4. Fotografía 4.4
"Todas podemos hacer", 2018



Así, un conocimiento que estas mujeres buscan transmitir en su ensayo visual es la importancia de salir de la casa, como un saber corporizado para constituirse en sujetas autónomas. Cabe también dar cuenta del lugar que el vínculo social tiene para ellas, donde el comercio, además de su alcance mercantil, es un espacio de encuentro con otras personas, valorizándose lo orgánico que es compartir, solidarizar, reconocerse, escucharse y ser.

Reflexiones finales

En este estudio, que se realizó entre los años 2017 y 2018, las mujeres de El Porvenir al sur de la ciudad de Quito problematizaron sus formas de relacionarse y gestionar los espacios de la comunidad. A través del uso de fotografías y la creación de ensayos visuales individuales y colectivos por parte de las mujeres, se crearon narrativas

y reflexiones sobre la construcción territorial femenina. Estos fueron asociados no solo a su rol doméstico, sino principalmente a sus actividades productivas. Las mujeres incluyeron en sus narrativas a otras mujeres, desarrollándose un sentido de colectividad femenino y reconocimiento sobre ellas mismas al haber enfrentado circunstancias similares que las llevó a ese lugar. En este proceso las mujeres construyeron lazos, confianzas, empatías y regímenes visuales sobre ellas, posicionándose a escala comunitaria.

En el ámbito metodológico se estableció la relevancia de lo visual para re-considerar lo ya conocido y establecido. En este sentido, las imágenes no solo dieron cuenta de su contenido inmediato, sino que los "silencios visuales" facilitaron la reconstrucción de historias, sociabilidades y memorias; profundizando en los valores de las imágenes en torno al conocimiento antropológico y a la experiencia etnográfica. Se destaca también el valor del montaje como estrategia narrativa, donde las asociaciones entre fotografías facilitaron la emergencia de significados más profundos que proyectaron experiencias biográficas. Considerando la complejidad del habitar, como experiencia en que se reúnen dimensiones históricas, sociales y espaciales, la visualidad fue una entrada para explorar toda la trama de sensorialidades. A su vez, se constató cómo la memoria está cargada de imágenes, y cómo estas detonan de manera inesperada una narrativa asociada al cuerpo social femenino.

También los ensayos visuales dieron cuenta de un profundo sentido hacia la vida por parte de las mujeres, no únicamente maternal, sino asociado al torrente orgánico que asegura la reproducción del grupo. En este sentido, a través de sus miradas, se estableció cómo en la escala del barrio se resignifican las relaciones de género, porque son las mujeres las bases sociales de los procesos espaciales y productivos que ahí ocurren. Si bien esto no altera el orden patriarcal local, donde los hombres ocupan los puestos de dirigentes, las mujeres mantienen el control territorial femenino.

En el ámbito de lo teórico, se reconoce la categoría de "cuerpo-barrio" como forma de comprender la acción espacial femenina en

la escala del barrio y los procesos de apropiación de las experiencias corporales, las cuales se vuelcan a un reconocimiento y cuidado sobre ellas mismas. A partir de esto, las mujeres de El Porvenir fueron progresivamente encontrándose en la escala comunitaria, en orden a movilizar un lugar más ameno y cómodo para el flujo social y orgánico. El "cuerpo-barrio", por tanto, evoca esa unidad territorial reapropiada, que es interdependiente con el entorno ecológico en el que se sitúa, y que se soporta mayormente en las relaciones femeninas. En definitiva lo que se observó es una reterritorialización del sentido comunitario a través de la espacialidad de las mujeres.

Al situar la mirada en lo micro, y la escala temporal de la cotidianeidad y espacial del cuerpo, fue posible advertir que, si bien los ejercicios espaciales no se encuentran desvinculados de las estructuras y discursos macro dominantes, tampoco son los únicos presentes. Se observaron formas espaciales en coexistencia con esas imposiciones, las mismas que fueron asimiladas y defendidas como políticas espaciales, centradas en procesos de autodeterminación iniciados con las "tomas de sus cuerpos". Por ello, las mujeres prefieren mostrar sus roles productivos y comunitarios, donde ponen en valor el encuentro y el trabajo con otras mujeres, además del ejercicio de redes de cariño, solidaridad y empatía. La forma femenina de producir espacios está relacionada al tacto, a la sensibilidad, al trabajo permanente y a la multiplicidad de otras funciones.

Con relación a la construcción de la mirada y el punto de vista, estos están asociados a los procesos de reflexividad que son parte de la investigación antropológica. En ese sentido, la propuesta buscó ser un aporte para futuros procesos de investigación interesados en poner en valor las experiencias que no responden al "sujeto universal". De acuerdo con ello, la inclusión de la multisensorialidad, de un proceso de reconocimiento de las personas participantes de la investigación, de situar el lugar desde donde se está enunciando el trabajo de campo, son todas variables que contribuyen a un ejercicio situado y comprometido con la construcción de una mirada propia.

Finalmente, a partir de la metodología planteada, se alcanzó el "énfasis en el 'punto de vista' privado, la memoria, la autobiografía, y el estatuto mítico de la fotografía, como una especie de resto de memoria materializada inscrita en el contexto de asociaciones personales y 'perspectivas' privadas" (Mitchell, 2009, pp. 251-252). Así, la importancia de la visualidad radicó en la posibilidad de poner en imágenes el modo cómo las mujeres se conciben a sí mismas y a sus espacios, transformando las formas en que se miran, se las representa y piensa.

Referencias bibliográficas

Achig, L. (1983). *El proceso urbano de Quito (Ensayo de Interpretación).* Centro de Investigaciones Ciudad.

Berger, J. (1972). *Modos de ver*. Edición Inglesa.

Buck-Morss, S. (2009). Estudios visuales e imaginación global. *Revista Antípoda,* (9), 19-46.

Cabnal, L. (2010). Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala. En *Feminismos diversos: El feminismo comunitario*. ACSUR-Feminista Siempre.

Carrión, F. (1987a). *Quito. Crisis y política urbana.* Editorial El Conejo.

Carrión, F. (1987b). Las políticas urbanas del Municipio de Quito. En S. Escobar (ed./coord.), *El proceso urbano en el Ecuador.* ILDIS.

Carrión Sarzosa, N. (2009). La política de las mujeres de sectores populares. Reorganizando el feminismo en el Ecuador. *Revista Feminista Flor del Guanto,* (2). https://bit.ly/46NfE8I

Cruz Hernández, T. (2020). Mujeres, cuerpo y territorio: entre la defensa y la desposesión. En T. Cruz Hernández y M. Bayón (coord.), *Cuerpos, territorios, y feminismos. Compilación latinoamericana de teorías, metodologías, y prácticas políticas.* Abya-Yala.

Dubois, P. (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*. La Marca Editores.

Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria.*Traficantes de Sueños.

Grau Rebollo, J. (2012). Antropología audiovisual: reflexiones teóricas. *Alteridades, 22*(43), 161-175.

Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza.* Ediciones Cátedra.

Lefebvre, H. (2013). *La producción social del espacio*. Capitán Swing Libros.

Lindón A. (2009). La construcción socioespacial de la ciudad: el sujeto cuerpo y el sujeto sentimiento. Revista *Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad, 1*(1), 6-20.

Lindón, A. (2012). Corporalidades, emociones y espacialidades. Hacia un renovado betweenness. *RBSE-Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, *11*(33), 698-723.

Lindón, A. (2015). Del espacio público de las hexis corporales al de las afectividades brumosas y no discursivas. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad, 17*(7), *8-19.*

MacDougall, D. (2006). *The corporeal Image. Film, etnography, and the senses*. Princeton University Press.

Marcos, S. (2014). Feminismos en camino descolonial. En M. Millán (coord.), *Más allá del feminismo: caminos para andar* (pp.15-34). Red de Feminismos Descoloniales.

Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Ediciones Akal.

Rodríguez, L. (1996). *Mujeres de barrio*. CEPAM.

Santillán, A. (2015). Quito: materialidad y ficción de una ciudad segregada. Un balance de la bibliografía disponible. *Cuestiones Urbanas, 3*(1), 93-115.

Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños.

Sharp, J. (2005). Guerra contra el terror y geopolítica feminista. *Tabula Rasa,* (3), 29-46.

Soja, E. (1997). "El tercer espacio. Ampliando el horizonte de la imaginación geográfica". Conferencia, en 6to. Encuentro de geógrafos de América Latina. 17-21 marzo. Buenos Aires, Argentina. https://bit.ly/44DNElW

Soja, E. (2008). *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Traficantes de sueños.

de Sousa Santos, B. (2006) *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social.* CLACSO.

Ulloa, A. (2016). Feminismos territoriales en América Latina: defensas de la vida frente a los extractivismos. *Nómadas, 45*(9).

Vizuete, C. (2015). *Quedaba lejos y no había nada: sentidos y significados en la organización vecinal en Turubamba*. [Tesis para optar al grado de Maestro en Antropología, Flacso-Ecuador].

Las huellas del río en la fotografía expandida. Fotoensayo

Soledad Amelia Mora Ordóñez
Universidad San Francisco de Quito.
morasoledad@hotmail.com

Eduardo Fabio Henríquez Mendoza
eduardo.henriquez@unl.edu.ec

En Ecuador, al norte de la provincia de Esmeraldas, cantón Eloy Alfaro y parroquia de Telembí, se encuentra la comunidad afro-ecuatoriana de San Miguel de Cayapas. Se trata de una zona ribereña a 564 metros de altitud, a la cual solo se puede acceder con canoa. El viaje por el río desde la ciudad más cercana, Borbón, dura cuatro horas. La población aproximada de esta zona es de 1092 habitantes. Los caseríos se ubican en medio de la frondosa vegetación. Y su principal actividad es el cultivo del cacao (INEC, 2010).

Desde el punto de vista antropológico, en la cosmovisión de las comunidades afro-esmeraldeñas existe una unión entre el cuerpo, el espíritu y la sombra. Entendiéndose al espíritu y a la sombra como dos partes del ser humano que se complementan, el lado luminoso y el lado oscuro. Si la naturaleza está sujeta a ritmos y tiempos, también el cuerpo humano se ajusta a un ritmo de la naturaleza para conservar un equilibrio (Escobar, 2014). Es decir, existe una relación profunda entre el individuo y el cosmos del río como imagen central. Este aspecto expresa la relación directa entre la población y el lugar geográfico en el que se vive.

El viaje por el río hacia la comunidad de San Miguel de Cayapas es el escenario influyente en esta investigación fotográfica. Ser testigo

directo de la convivencia humana con el río. Los pobladores de la zona lo utilizan, prácticamente, para todas sus actividades cotidianas: pescar, cultivar, lavar, cocinar, transportar, jugar. Además, está la conexión energética, la fluidez del agua que es una permanente aliada del bienestar general por la sabiduría y el misterio que transmite.

El proyecto *Las huellas del río en la fotografía expandida* fue realizado en 2015. Es un trabajo fotográfico a color que propone indagar en el concepto de la expansión de la imagen. El término *expandido* aparece por primera vez en Estados Unidos, en 1966, cuando el cineasta y artista StanVan-Derbeek busca vincular al cine con nuevos medios tecnológicos. Así, la tecnología empieza a funcionar como un amplificador de la imaginación, donde la persona puede tener una experiencia sensorial más intensa (Youngblood, 2012). Para Rosalind Krauss[1] es posible entrar en el campo expandido cuando se va "más allá del soporte convencional, cuestionar el medio desde el medio mismo" (1979, p. 65).

De esta manera, por medio de la fusión de varias perspectivas, se da la combinación de dos, tres o más escenas que han conformado imágenes que se extienden en el espacio. Conjuntamente, se realizó una segunda intervención, donde el movimiento rompe lo estático además de la integración del lenguaje sonoro registrado simultáneamente. Es así cómo se crearon obras donde la fotografía, el video y el sonido se integran formando una sola pieza.

La fotografía expandida nos permite tener una percepción de la temporalidad distinta. La unión de fragmentos muestra una suerte de simultaneidad de tiempos. Por ende, crear una fotografía expandida puede ser un síntoma natural en el arte contemporáneo, consecuencia de la influencia de la tecnología y de la vivencia del fotógrafo con su objeto de interés.

1 Nació en 1941 en Estados Unidos, historiadora y crítica de arte, profesora y teórica en la Universidad de Columbia. Plantea el concepto de la Escultura expandida.

Imagen 1
Camino a la escuela-San Miguel de Cayapas, Esmeraldas



Nota. Soledad Mora, Ecuador, 2015.

Imagen 2
Estudiantes-río San Miguel de Cayapas, Esmeraldas



Nota. Soledad Mora, Ecuador, 2015.

Imagen 3
Mujeres lavando-San Miguel de Cayapas, Esmeraldas



Nota. Soledad Mora, Ecuador, 2015.

Imagen 4
La pesca-San Miguel de Cayapas, Esmeraldas



Nota. Soledad Mora, Ecuador, 2015.

Imagen 5
Equilibrio-San Miguel de Cayapas, Esmeraldas



Nota. Soledad Mora, Ecuador, 2015.

Imagen 6
Amigas-San Miguel de Cayapas, Esmeraldas



Nota. Soledad Mora, Ecuador, 2015.

Imagen 7
Paleta-San Miguel de Cayapas, Esmeraldas



Nota. Soledad Mora, Ecuador, 2015.

Referencias bibliográficas

Escobar, A. (2014). *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia.* Ediciones UNAULA.

INEC. (2010). INEC. https://www.planificacion.gob.ec/lorem-ipsum2/

Krauss, E. R. (1979). La escultura en el campo expandido. *Revista October, 8*, 64-73.

Youngblood, G. (2012). *Cine expandido.* EDUNTREF.

Sección 3

ANTROPOLOGÍA Y WEB

Antropología transmedia: el documental interactivo y el trabajo de campo con dispositivos digitales

Hugo Chávez Carvajal
Centro de Investigación en Ciencias Sociales
y Estudios Regionales (UAEM).
hugo.chavez@uaem.edu.mx

Introducción

La antropología desde sus inicios se ha apoyado de distintos medios y herramientas para construir conocimiento y compartirlo que van desde el dibujo, hasta las presentaciones ante una audiencia utilizando recursos gráficos, pero es innegable que en el texto se encuentra su principal forma de trabajo y comunicación. Desde hace mucho tiempo quienes investigan han explorado las fronteras de este medio y han sumado otros recursos, que hoy en día, pueden pasar por la fotografía, la realidad aumentada y las instalaciones artísticas, entre otros. No obstante, muchas veces, desde los rincones más tradicionales de las academias y sus líneas de investigación clásicas, se suele denostar estos recursos, en términos generales, bajo el argumento de que no permiten alcanzar la profundidad teórica y analítica que el texto proporciona.

Esto, afortunadamente, empezó a cambiar desde mediados de los noventa cuando el CD-ROOM permitió combinar en el mismo universo texto, imágenes y recursos gráficos. Por supuesto, todavía es común encontrar investigadores que tienen desconfianza en el uso de medios audiovisuales, pero indudablemente existe más apertura. También es verdad que hay proyectos que se pueden beneficiar de estos recursos más que otros, dependiendo de sus objetivos; pero sin

duda, en las últimas dos décadas, la expansión de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) —sobre todo a partir del surgimiento de la web 2.0— han generado profundas transformaciones en las maneras de contar y consumir historias. No obstante:

> El cambio al mundo digital nos está mostrando un reordenamiento de las viejas formas, ahora resignificadas en nuevos escenarios para abordar la realidad, para hablar de ella de una manera distinta o quizás para cubrirla de nuevos imaginarios potenciados por la convergencia tecnológica. (Obando-Arroyave 2021, p. 32)

En este camino el término “visual” —en referencia a la antropología que aborda estos temas— observa Antonio Zirión (2015), a veces resulta muy holgado y otras veces insuficiente. Para el investigador puede ser pertinente cuando se trata de imágenes fijas (fotos, dibujos o pinturas), pero cuando hablamos de imágenes en movimiento que incorporan sonido (como películas, plataformas digitales o instalaciones) resulta demasiado cerrado. Encuentra Zirión que puede ser más apropiado hablar de antropología “audiovisual” o incluso de antropología “multimedia”, ya que en los últimos años se ha comenzado a gestar un importante giro conceptual, que se propone ir más allá de la imagen para explorar otros sentidos a través de diferentes medios, planteando así la posibilidad de construir una antropología “transmediática” en la que se pueda trabajar desde múltiples plataformas conectadas entre sí.

En este camino, una antropología *visual-hipermedial*, en la que dialoguen un conjunto estructurado de diversos medios (como textos, gráficos, imágenes y sonidos) unidos entre sí por enlaces y conexiones lógicas para la transmisión de información, no implica necesariamente una nueva fragmentación dentro de las prácticas de la disciplina como algunos señalan, sino por el contrario, representa una antropología entendida como práctica y procesos reflexivos y experimentales a través de los cuales se produce conocimiento (Gutiérrez, 2012, p. 111). En esta ruta, como plantea Tim Ingold, considero que la antropología:

> Debe ser abierta porque su meta no es llegar a soluciones finales que llevarían la vida social a una clausura, sino revelar los caminos a través de los cuales esta puede seguir andando. Por lo tanto, lejos de juntar las partes en un todo unificado, busca mostrar cómo en cada momento de la vida social se despliega toda una historia de relaciones de la cual esta es el resultado transitorio. (2015, p. 219)

Desde finales de los noventa para algunos investigadores es en el desarrollo de proyectos interactivos donde se vislumbra una de las direcciones más importantes y el potencial de cambiar radicalmente el rol de las imágenes en la antropología. Si bien esto pone sobre la mesa la necesidad de distintos niveles de reflexión y a su vez traza la transformación en las prácticas tradicionales —tanto en la presentación de resultados, como en el trabajo de campo— a pesar de los intentos recientes (en los que me detendré con mayor detalle a lo largo del texto), todavía no se vislumbran claramente los usos que se pueden hacer de estas herramientas desde la antropología académica; ya que entre otras cosas, muchas veces requieren de recursos técnicos y económicos que no suelen estar a la mano de los antropólogos y las instituciones de nuestra región. Sin embargo, estas nociones, más allá de las tecnologías digitales, nos pueden ser útiles no solo para ampliar las formas de presentar resultados, sino también para repensar las herramientas que podemos utilizar en el trabajo de campo y los procesos de investigación.

No sobra mencionar que para hacer el breve recorrido sobre los documentales interactivos y transmedia que se encuentra un poco más adelante retomé algunos elementos de mi tesis de maestría: *Documental interactivo y antropología visual: reflexiones en torno a colaboración y autoría, del 2015,* que pongo en diálogo con publicaciones más recientes como las contenidas en el número 23 de la revista *Hipertext.net* titulada *Documental interactivo y transmedia en América Latina: modelos, temáticas y estrategias*[1] publicada en 2021. Para abordar las

1 Creada y promovida por el Área de Documentación de Medios y Formatos Digitales del Departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra.

ideas alrededor de un trabajo de campo pensado como transmedia, utilizaré los componentes metodológicos de mi tesis doctoral dedicados a esta temática: *Trabajos de reparación en la Ciudad de México. Recursividad laboral, saberes y apropiación de tecnologías audiovisuales,* presentada en 2021, que pongo en diálogo con mi propia experiencia como realizador y productor audiovisual.

Tecnología, antropología y multimedia

Una de las características principales de la tecnología es ampliar nuestras posibilidades para hacer cosas.[2] Todos los objetos creados o usados por los humanos son resultado del trabajo y como tal son una producción cultural y social. El antropólogo francés Pierre Lemonnier (2012, pp. 1-2), retomando el texto clásico de Marcel Mauss "Técnicas y movimientos corporales" (1971 [1936]), argumenta que incluso las acciones más "naturales" que realizamos sobre la materia —como caminar o nadar— son siempre y en todas partes, producciones culturales. En otras palabras, las técnicas son tan responsables de producir lazos sociales y tipos de información, como lo son de transformar el mundo material en que vivimos.

La fotografía, el cine y el video son un conjunto de tecnologías que permiten procesar la presencia de luz para registrar imágenes fijas y en movimiento. La cámara, no solo refleja y reproduce la realidad, sino que la construye, ya que permite manipular el tiempo, acercar y alejar detalles que, de no ser por ella, no podrían ser observados. Desde que surgieron estas tecnologías fueron utilizadas por las ciencias sociales,

2 Para no idealizar la tecnología, puede ser útil revisar Las leyes de los medios, que Marshall y Eric McLuhan (2009, pp. 290-291) desarrollaron como un sistema empírico y práctico, preparado para identificar las propiedades, efectos y acciones que llevan a cabo sobre nosotros cualquier tipo de tecnología, medio, artefacto o servicio humano. En particular la cuarta ley se refiere a la reversión potencial de la nueva forma. Es decir que aveces algo que nos sirve para realizar una tarea también puede entorpecerla. Por ejemplo, el automóvil transformo radicalmente las formas de movernos de un lugar a otro y hoy en día en las grandes ciudades este mismo artefacto crea dificultades para poder hacerlo.

que descubrieron en ellas una forma de captar aspectos inadvertidos de las diversas culturas que estudiaban, dando con el tiempo el surgimiento de nuevas áreas de conocimiento, como la antropología visual. La confianza en su valor documental y su condición de objetividad describe Joan Fontcuberta, encontrarían en la ciencia y el archivo uno de sus terrenos más fértiles (2010, p. 67). La relación de las cámaras con la antropología comenzó con la sociedad industrial del siglo XXI, que desarrolló las tecnologías portátiles que hicieron posible el registro visual de sociedades que les eran lejanas a los primeros realizadores.[3]

La incorporación de herramientas tecnológicas —como cámaras y grabadoras de audio— en las ciencias sociales, permitió introducir nuevos enfoques y reflexiones (Gutiérrez, 2012). No se trataba solo de máquinas para registrar datos, sino también de instrumentos sociotécnicos que revolucionarían la propia práctica etnográfica y la elaboración teórica. Así como la tecnología cambia nuestra relación con las imágenes (tanto el modo en que las vemos como la manera en que las producimos y circulamos), también amplía las nociones de campo y producción en los terrenos de la investigación. Si el vídeo permite entrar a terrenos que el texto escrito no, y viceversa, ¿cuáles son las herramientas con las que podemos trabajar para articular ambos recursos?

Al conjugar sonido, imagen y texto, Lev Manovich, observa que el cine se constituyó como el primer objeto multimedia. No obstante, al configurarse como lenguaje, buscó mantener un estatus de autonomía en relación con otros medios —inclusive con los audiovisuales emergentes— mediante el establecimiento de límites y restricciones que poco a poco se han comenzado a ampliar (2006, p. 5). A grandes rasgos lo multimedia se refiere a cualquier sistema u objeto que utiliza múltiples medios, físicos o digitales, para producir, presentar y comunicar información (quizás no hay ejemplo más a la mano que un teléfono celular). Pero, si trasladamos esta idea a nuestro campo, podemos

3 Para profundizar en este tema véase el documental: "The Camera That Changed The World": https://vimeo.com/50533709

afirmar que la antropología al utilizar descripciones, grabaciones de campo, gráficos y fotografías para su trabajo, entre otros recursos es *multimedia* desde hace mucho tiempo. Dependiendo de la ruta que tomemos, quizás desde el inicio. Sin embargo, fue con la interactividad que proporcionaron las tecnologías digitales que se visibilizaron y multiplicaron sus posibilidades en distintas áreas y se comenzó a utilizar el término con mayor frecuencia en las ciencias sociales.

La noción "multimedia" suele estar asociada con la de "tecnología", cuya ubicuidad actual es tal, que en la mayoría de los problemas políticos, económicos, sociales y ambientales más importantes suele haber una dimensión en la que está involucrada. ¿Sería posible imaginar cualquier manifestación social reciente sin el registro de cámaras y teléfonos celulares? Probablemente no. Lo técnico y lo social nunca se separan totalmente; porque la evolución de estas herramientas no se ha gestado únicamente de sus usos sociales, sino también de diversas innovaciones tecnológicas y viceversa. Como describe Carlos A. Scolari, "las consecuencias de la técnica sobre los seres humanos son dobles y tanto el medio físico como el simbólico funcionan como mediadores. Utilizamos la tecnología y lo hablamos, pero, al mismo tiempo, la tecnología también nos usa y nos habla" (2018, p. 16). En este orden de ideas, Bruno Latour propone que todo ensamblaje sociotécnico debe considerarse como un plano de relaciones materiales transversales que unen varios aspectos heterogéneos del mundo, yendo de lo físico a lo político y pasando por lo tecnológico y semiótico (2005).

A inicios del milenio, en 2001, Paul Henley publicó un artículo sobre *Teoría, práctica y tecnología en el cine etnográfico*, en el cual describía que el impacto de las imágenes visuales, hasta ese momento, no había pasado desapercibido para la antropología académica: los cursos de antropología visual se popularizaron alrededor del mundo, surgieron programas de maestría, publicaciones periódicas y diversos libros sobre los aspectos visuales de la cultura, pero al mismo tiempo observaba la existencia de cierta inseguridad en lo que era o debería ser la antropología visual. En esta misma paradoja, Henley destacaba,

que el uso de los medios visuales en los espacios disciplinares de la antropología —ya sea en la investigación o en la enseñanza— se había quedado limitado, pero con el cambio hacia el vídeo y el uso de computadoras se vislumbraban claramente nuevas direcciones. Veintiún años después esto comienza a materializarse, no sin algunas dificultades.

El creciente interés por la etnografía en la investigación social y otras áreas cercanas a ella se ha concentrado en su potencial para ofrecer ideas sobre la complejidad del mundo, pero a la par existe un gran interés por encontrar nuevas formas de contar esa complejidad con otros recursos más allá del texto y el vídeo. Estas discusiones se han centrado en dos aspectos: el primero es la delimitación de los objetivos de la etnografía y el segundo las modalidades para su elaboración y presentación:

> En el ecosistema mediático actual han surgido nuevos modos de narrar y representar la realidad mediante el lenguaje audiovisual y el uso de nuevas técnicas que expanden los relatos. Estos nuevos modos han llegado de la mano de las tecnologías digitales, que plantean nuevos desafíos para la producción, distribución y recepción de los contenidos audiovisuales. (Vázquez-Herrero, Benito y Revello-Mouriz, 2021, p. 8)

Por esto, más allá de la revolución que representó el vídeo (desde mediados de los sesenta) la respuesta para investigadores como Jay Ruby (2007) —ya en la primera década de los dos mil— se encontraba en los medios interactivos. Que permiten a los usuarios interactuar con el propio medio o con otros usuarios con propósitos de información, educación, trabajo y entretenimiento. La curiosidad desde la antropología por estos medios —que van desde un grupo de WhatsApp, hasta los documentales interactivos— radica para mí, no solo en la posibilidad de trabajar con datos no secuenciales; es decir, con información que no debe ser presentada de forma lineal o en el orden en el que se obtuvo, sino también en su capacidad para integrar datos provenientes de diferentes fuentes y temporalidades. Lo que se puede utilizar no solo en la presentación de resultados, sino también como un componente metodológico para el proceso de investigación.

Conforme se fueron volviendo más accesibles las herramientas digitales y se consolidaron los sitios permiten a los usuarios interactuar y colaborar entre sí como creadores de contenido de formas diversas, fueron permeando cada vez en más campos del conocimiento. Las ciencias sociales no fueron la excepción y, aunque con un ritmo más lento que en otras áreas, también están experimentando con las posibilidades de la representación interactiva (Chávez, 2015).

Estas exploraciones, como suele pasar con la tecnología en general, son mucho más antiguas de lo que parecen cuando se popularizan. En los setenta se realizaron los primeros experimentos digitales con imágenes en movimiento en cuanto a plataformas de producción, visionado y modos de interacción se refiere, con proyectos como *Aspen Movie Map* (1978) del MIT. Varios años después, a finales de los noventa cineastas consolidados como Chris Marker, con *Inmemory* (1998), probaron las posibilidades interactivas de plataformas que hoy nos resultan muy lejanas como el CD-ROM. Algunos antropólogos visuales, principalmente estadounidenses, incursionaron también durante el mismo periodo en experimentos con tecnología multimedia para generar etnografías por computadora. Quizás el ejemplo más representativo es el de Peter Biella, con su *CD-ROM Yanomamo Interactive* (1997). Ya en la primera década de los dos mil, artistas e investigadores como Lev Manovich, con su proyecto *Soft Cinema* (2002-2005), experimentaron haciendo cine a partir de bases de datos.

Conforme se fue expandiendo la web la noción de interactividad apareció en primer plano. En una primera aproximación la podemos describir como una interacción dialógica entre ordenador y usuario. La interactividad, por ende, supone diseños en los que se planifica la navegación para que los usuarios sientan que controlan la aplicación a partir de su manipulación por medio de una interface (como pasa en un video juego). Esta posibilidad es la que permitió experimentar con narrativas no lineales exponencialmente (Chávez, p. 2015).

Es en este camino que los medios interactivos empezaron a redefinir las experiencias documentales —con las que la antropología

está familiarizada y tiene una relación de largo aliento— más allá del cine. Estas herramientas nos permitieron trabajar los resultados de las investigaciones fuera de las formas clásicas de escritura para ofrecer a los lectores/usuarios opciones donde pueden tomar un papel más activo en la manera en la que se aproximan a los hallazgos de la investigación, más allá de lo que sucede con la elección de un libro o una película. La capacidad de traspasar la lectura lineal y la interconectividad entre diversos universos de sentido otorgan a las plataformas como los documentales interactivos (I-Doc) la capacidad de producir etnografías complejas. Incorporando el video dentro de un contexto más amplio, en el que las conexiones entre palabras, imágenes y sonidos implican un desafío metodológico y epistemológico.

Narrativas expandidas y documentales interactivos

Desde las representaciones documentales contemporáneas —entre las que podemos pensar al cine etnográfico reciente— bajo la avalancha de lo multimedia emergieron artefactos que amplían el cuadro bidimensional de la pantalla de cine en formatos narrativos y de visualización, que impulsó la explosión de nuevas narrativas (Yáñez, 2011). En este tipo de relatos, las historias se despliegan a través de múltiples plataformas y medios de comunicación que se impulsan mutuamente. Es decir, formas de representación que mezclan cine, video, fotografía, dibujo, programación, instalación y un sinfín de posibilidades más, que se han cobijado bajo varios términos y semánticas.

Uno de ellos que nos es útil para comprender estos universos, es el de documental expandido, término desarrollado por académicos como Josep M. Catalá (2011) y Jacobo Sucari (2012), que hace referencia a producciones híbridas en las que se mezclan, elementos y tendencias construidas tanto en los ámbitos del cine, como en las prácticas artísticas. La multiplicidad narrativa, el recorrido espacial, la navegación o el acceso aleatorio a la información inciden especialmente en la concepción y desarrollo de estos procesos de representación.

Entre las formas que cobija el documental expandido está precisamente el *i-doc* o *docu-web*; un formato en expansión que no tiene fronteras definidas.[4] Sandra Gaudenzi profesora del *London College of Media* de la *University of the Arts London,* describe que a mediados de la primera cada de los dos mil, el artista y académico Mitchell Whitelaw comenzó a notar un aumento en el uso del término "documental interactivo" con trabajos de no ficción para ser vistos en línea como *The Whale Hunt* (2007) de Jonathan Harris, *Thanatorama* (2007) de Alexandre Brachet y *Voyage au Bout du Charbon* (2008) de Samuel Bollendorf, entre otros. Para el investigador y especialista Arnau Gifreu (2011), los podemos describir como "una aplicación interactiva en línea o fuera de esta, que se realiza con la intención de representar la realidad con mecanismos propios de navegación e interacción, en función del grado de participación que se contemple". El elemento clave para este autor es que "la narración tradicional incluye una linealidad y no permite alterar el orden del discurso, mientras que en el ámbito interactivo se puede afectar este orden y modificarlo" (2012, p. 298).

> Los creadores han identificado el potencial de una forma de expresión adaptada al nuevo medio para implicar a la audiencia y ofrecerle una experiencia diferente en su aproximación a la realidad. En esa exploración de posibilidades encontramos proyectos de documental interactivo y transmedia que combinan múltiples plataformas para construir un universo narrativo con la participación de audiencias activas. (Vázquez-Herrero *et al.,* 2021, p. 8)

Lo *transmedia,*[5] en este contexto, puede entenderse como un tipo de narración cuyos relatos aparecen interrelacionados, pero man-

---

4 Si el concepto propio de documental es difuso, por el surgimiento constante de piezas que nos hacen replantearnos sus fronteras, más lo es el de documental interactivo; no obstante es posible aproximarnos a una definición.

5 El concepto de transmedia puede abordarse a través de diversos autores. Desde el planteamiento inicial de Marsha Kinder (1991), hasta los desarrollos de Henry Jenkins en su reconocido *Convergence Culture* (2006) o las teorizaciones de Carlos Scolari, quien define las narrativas transmedia como "una forma de relato que se expande a través de muchos medios y plataformas de comunicación",

teniendo a la vez independencia y sentido por sí mismos. Un proyecto de esta índole pone en diálogo distintos medios, recursos y soportes (documentales "lineales", exposiciones fotográficas, instalaciones, entre otros). Ahora bien, más allá de las plataformas interactivas, esta idea brinda para la antropología la posibilidad de trabajar fuera de las formas habituales de escritura y nos permiten trasladar el diario de campo a un teléfono celular, para pensar la etnografía como un quehacer principalmente narrativo. Además de que, en efecto, puede ofrecer opciones para tomar un papel activo en la aproximación a los contenidos de una investigación desde plataformas digitales.[6]

El documental transmedia también es interactivo y no lineal, pero como señalan Vázquez-Herrero *et al.*, puede ir un paso más allá al desarrollarse en diferentes medios y plataformas, y al buscar la participación en la difusión y en la producción de contenidos. En lugar de dar cuenta de una investigación realizada en el pasado, la historia se nutre de las distintas miradas que aportan los usuarios en tiempo presente (2021, p. 9). El documental transmedia supera las acotaciones espaciotemporales y "puede aportar continuidad y diálogo entre los protagonistas y los espectadores" (Gifreu, 2015, p. 1175).

El crecimiento de estos géneros,[7] por otra parte, ha creado también una propensión a llamar documental interactivo a cualquier pieza de no-ficción que podemos ver en Internet o utilizar en dispositivos interactivos (como laptops, tabletas y teléfonos inteligentes), muchas veces más cercanos a los programas para hacer presentaciones como *Canva* o *Power Point* que al cine documental o a una experiencia

proceso en el cual los usuarios "cooperan activamente" (Scolari, 2013, p. 27 en Vázquez-Herrero *et al.*, 2021, p. 8).

6 El proyecto *Pregoneros Medellín* es un ejemplo latinoamericano muy interesante que contempla un documental interactivo, una exposición fotográfica, una instalación interactiva y cápsulas para televisión: https://bit.ly/3XVHewl. Otro proyecto interesante que da cuenta de una investigación de largo aliento presentada en una plataforma digital es: https://bit.ly/3DksYnj

7 Para conocer más sobre este tipo de proyectos puede visitarse las siguientes bases de datos: https://bit.ly/44uAKXN

inmersiva, incluidos los foto ensayos, los reportajes multimedia, las visualizaciones de datos y los video blogs, entre muchos otros (María Yáñez, 2011).

Es quizás en este punto donde se encuentra el mayor reto para los antropólogos que están interesados en producir este tipo de piezas, ya que muchas veces lo que se tiene a la mano no es la posibilidad de crear narrativas inmersivas multiplataforma —utilizando video instalaciones o realidad aumentada— sino páginas web y videos más sencillos. En el documental lineal o tradicional el sentido de la película es articulado en la edición, entendida como el proceso donde se toman decisiones para que el proyecto tenga una u otra forma; pero si esa posibilidad es dada parcialmente al interactor, entonces la tarea del director de "cine o de etnografías interactivas" está más bien concentrada en producir el material para habitar la plataforma y trazar algunas vías para interactuar en ella. Así es que el autor se convierte en un fabricante de caminos más que en el guía que nos lleva por ellos.

Esto puede situar a los realizadores al margen de uno de sus propósitos principales en la producción (al menos en las más tradicionales): el punto de vista. No se trata de borrar al "autor", pero sí de mover sus centros. Liberar el control, en distintos grados, sitúa al realizador en un escenario en el que ayuda al interactor a descubrir el documental, en lugar de enseñárselo de la mano. Al hablar de una obra abierta, la autoría, al menos simbólicamente, se vuelve compartida. En el documental interactivo, y esto es parte de lo que lo vuelve atractivo para la antropología y las ciencias sociales, podemos partir de un punto de la historia que, puede proponer el "autor" o lo podemos elegir como usuarios, y vamos encontrando bifurcaciones y caminos alternativos en función de la ruta que seguimos como usuarios. La decisión final queda en manos del interactor. Esto no quiere decir que las estructuras no tengan límites y fronteras, una estructura enteramente abierta puede resultar caótica.

Antropología y documentales interactivos en América Latina

Entre 2012 y 2014 realice la investigación de maestría sobre el documental interactivo y autorías compartidas.[8] En ese momento, aunque ya existían algunos trabajos en América Latina, todavía la producción de documentales y piezas interactivas era muy incipiente, afortunadamente en los últimos ocho años ha crecido enormemente. Como en otras regiones del mundo, la expansión del documental interactivo llegó unos años más tarde que en los países de referencia como Francia, Canadá y Estados Unidos (Vázquez-Herrero *et al.,* 2021). En este tiempo también han comenzado a surgir apoyos y espacios de difusión especializados.

Algunos festivales importantes de la región como Ambulante en México, el Midbo en Colombia y Acampadoc en Panamá, han incluido componentes de formación y exhibición en sus programaciones en torno a los documentales interactivos. También han surgido espacios especializados como el Festival Internacional de Nuevas Narrativas de No Ficción en Argentina. A la par han emergido algunos fondos especializados, en el caso mexicano, el Fideicomiso para la Promoción y Desarrollo del Cine Mexicano (PROCINE-CDMX), tiene un apoyo dirigido a la creación de narrativas audiovisuales inmersivas, interactivas y multiplataformas. Esto ha ayudado indudablemente al surgimiento de más proyectos y mejores condiciones de realización.

A lo largo de la geografía de América Latina, como señalan Irigaray y Lovato, es posible reconocer algunos polos de producción muy activos como Brasil, Chile, Argentina, Colombia y México (que son los mismos que han desarrollado industrias audiovisuales más o menos sólidas) en la búsqueda de formatos innovadores, así como en la experimentación con nuevas tecnologías para narrar historias del orden de lo real (2021, p. 3). Por su parte, Vázquez-Herrero y Re-

8 Realicé la maestría en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales Ecuador y el trabajo puede ser consultado en: https://bit.ly/44LFmJn

vello-Mouriz encuentran que América Latina se está constituyendo como una región de especial relevancia para la no ficción interactiva (2021). Para estos investigadores desde lo local, estas producciones se están proyectado hacia lo global, frente a países donde este tipo de piezas ya están consolidadas como Canadá, Estados Unidos y Francia.

También destacan el interés desde el ámbito académico. Arnau Gifreu (2011) observa tres factores clave en el documental interactivo latinoamericano: un punto de vista emocional, proyectos basados en la comunidad y el potencial de interconectar a través de lenguajes comunes. A este listado, Vázquez-Herrero y Moreno (2017) agregan la atención que se pone en América Latina sobre el valor de la proximidad y el carácter social del documental interactivo. Dichas producciones no se están realizando solo desde el mundo del cine, sino también del periodismo (por ejemplo, *El País y Clarín* han explorado estos formatos), el de las artes y las ciencias sociales, desde donde se han desarrollado estrategias participativas e historias que se expanden en diversas plataformas y soportes.

En particular, encuentro en México, una producción emergente vinculada a la antropología visual y las ciencias sociales[9] en la que me voy a detener. En ella encuentro a grandes rasgos dos vertientes: La primera es la que está anclada a la reflexividad y el trabajo colaborativo, en la que todavía hay pocos trabajos, pero un enorme interés, ya que conecta con la tradición del cine colaborativo y comunitario en América Latina. Vislumbro que posiblemente crecerá en los siguientes años. La segunda está vinculada a la construcción de mapas —con cierta consonancia con la etnografía multisituada— en la que hay una producción mucho mayor,[10] aunque todavía pequeña en relación con la producción que se construye sin anclajes con las ciencias sociales.

9 En su mayoría producida con estímulos para las artes como los que otorga el Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales FONCA y no desde la academia o las universidades.

10 Para tener un panorama general sobre la producción en América Latina se puede revisar el texto documental interactivo y transmedia en América Latina:

La idea de reflexividad describe Antonio Zirión, "se refiere a grandes rasgos a la capacidad de un sujeto para pensarse a sí mismo y ser consciente del impacto que tiene su presencia en determinado entorno" (2013, p. 37). Estamos empezando a asumir que los seres humanos construyen e imponen su sentido al mundo, son creadores de orden, y de ahí que la antropología como ciencia interpretativa trata de considerar los datos no solo como una propiedad, sino como un artefacto que se produce de las cuestiones que se están investigando. En consonancia con estas ideas, la antropóloga Joanne Rappaport (2007), considera necesario concebir la etnografía no como la experiencia y la interpretación de una realidad acotada, sino como una negociación constructiva que involucra al menos dos, y usualmente más, sujetos políticamente significativos.

En otras palabras, la etnografía es más que un método para levantar datos o elaborar un texto, es ante todo un espacio crítico en el cual los antropólogos y nuestros interlocutores podemos participar conjuntamente. En los documentales interactivos, observo la operación de estas ideas en dos niveles:

El primero es el de la "autoría compartida", que puede manifestarse de muchas formas, pero que en la manera más básica se refiere a las distintas posibilidades para decidir sobre la forma de explorar el documental y de construir el material que lo conforma con la colaboración (de múltiples formas) de las comunidades retratadas. Un ejemplo interesante al respecto es *Selva Sapara* realizado por el colectivo ecuatoriano-mexicano Sindicato Audiovisual, conformado por artistas, antropólogos visuales y documentalistas, que propone, de la mano con la comunidad (quienes buscaban crear sus propias representaciones y por eso colaboraron con el colectivo) una interpretación multimedia de la vida y los sueños de los saparas, una comunidad de la Amazonía ecuatoriana, que intenta proteger su territorio y cultura de la inminente llegada de dos pozos petroleros.[11]

---

proyectos destacados y tendencias (2021) de Vázquez-Herrero *et al.* que es de mucha utilidad.

11 Este proyecto puede verse en: https://selvasapara.com/saparas/

Aunque no desde las ciencias sociales, otro ejemplo interesante que dialoga con esta línea, es el proyecto mexicano transmedia *Deriva*,[12] creado por un grupo de jóvenes cineastas, diseñadores interactivos y programadores que exploran la violencia a través de la creación de un archivo de video conformado por materiales de distintos géneros cinematográficos filmados en diversos espacios del territorio nacional que juegan con la idea de "autor" y pueden ser explorados en tres tipos de plataformas: cines, sitios web y espacios físicos como galerías y museos.

La segunda forma se refiere a "la colaboración con material" que formará parte del documental. Los especialistas Arnau Gifreu (2012, p. 4010) y Gaudenzi, de forma similar, se refieren a la modalidad de colaboración como aquella en que el documental interactivo, "crece y cambia gracias a las aportaciones de sus usuarios, a menudo utilizando una retroalimentación a través de archivos de vídeo, texto, fotografías o presentaciones de audio" (un ejemplo emblemático es *Hollow* de 2013). Es importante sumar entre los elementos que caracterizan a esta modalidad la colaboración y participación de las comunidades que son retratadas para comprender la dimensión social que en ellos opera.

Posiblemente el documental interactivo en el que más se visibiliza esta agenda en América Latina, y sobre el que me detendré con detalle, sea el célebre *Proyecto Quipu*, coproducido por Perú, Chile y Reino Unido a través de Chaka Studio y dirigido por María Ignacia Court y Rosemarie Lerner, con el apoyo de Amnistía Internacional y de *The Guardian en* colaboración con diferentes organizaciones de mujeres del Perú. Este documental aborda el programa de planificación familiar llevado a cabo en los noventa, durante el periodo presidencial de Alberto Fujimori, que tuvo como resultado la esterilización de mujeres y hombres sin su consentimiento. Aunque este suceso es conocido, las historias de las personas afectadas han tardado mucho en ser contadas, porque casi no tienen representación en los medios, y muchas viven en comunidades alejadas.

12 Su trabajo puede ser consultado en: http://www.deriva.mx/

El proyecto toma su nombre de los *quipus*, que son cuerdas anudadas que eran utilizadas por los incas y las antiguas civilizaciones andinas para transmitir mensajes complejos. Este documental interactivo propone una interpretación contemporánea de dicho sistema. A través de una línea telefónica conectada a este sitio web, se han recopilado los testimonios de alrededor de 150 personas esterilizadas y esperan que el número de voces continúe creciendo. Su objetivo es crear un archivo de memoria colectiva accesible en línea.

En general en este tipo de proyectos —con una profunda dimensión social— lo que se busca es que en el proceso se desarrolle una autoría polifónica. Ahora bien, explorar este material implica también una responsabilidad moral para el usuario, de forma similar a la que implica construir una representación sobre el otro; ya que el autor pasa al interactor, al menos parcialmente, el deber de representar la condición humana. Es decir que los sujetos y las situaciones representadas circulan en el sistema entre la construcción generada por el "autor" y la interacción y reordenamiento de esa idea por el usuario (Manovich, 2006).

Sin embargo, cabe anotar que los documentales interactivos colaborativos (en sus distintas variables), aunque suelen ser del interés de antropólogos visuales y diversos realizadores vinculados a otras disciplinas —y poco a poco comienza a crecer en la región— todavía se han explorado muy poco en relación con otras latitudes y a la propia producción de cine colaborativo en la región. Esto se debe, entre otras cosas, a las implicaciones logísticas, de programación y económicas que conlleva operar un proyecto con múltiples participantes y creadores, en este ejemplo un equipo de trabajo de 21 personas. El presupuesto *Quipu,* por ejemplo, ascendió a 300 000 euros, financiados con una campaña de *crowdfunding*, aportaciones institucionales y de festivales. Es también importante poner de relieve que, aunque es un proyecto producido en Perú, su modelo de producción internacional no es comparable con el del resto de la producción regional desarrollada en ese mismo periodo.

La modalidad que más se ha producido en México y en otros países de América Latina es precisamente la que tiene que ver con investigaciones multisituadas y mapeos colaborativos sobre temas diversos. No solo desde la antropología sino también desde el periodismo, el cine y el arte, dos ejemplos interesantes de esto son: *la otra isla* (2020) y *Aysen Profundo* (2012). A mediados de los noventa George E. Marcus (2001, pp. 111-115), inició la discusión sobre esta clase de etnografía que se caracteriza por tener objetos de estudio que no pueden ser abordados etnográficamente si se permanece centrado en una sola localidad.[13] La investigación multilocal, por ende, implica trazar la circulación a través de diferentes contextos de un objeto de estudio explícitamente material y escapa de los lugares y situaciones de la investigación etnográfica clásica al examinar la circulación de significados, objetos e identidades en un tiempo y espacio diversos.

Los documentales interactivos, en esta vía, proveyeron la posibilidad de poder articular de forma dinámica, no solo distintos medios, sino también el contenido creado en diferentes latitudes alrededor de un tema común, de forma más orgánica que en otras plataformas. En este sentido, los documentales web son una buena herramienta para la creación de mapeos —entendidos como procesos de creación de un relato colectivo generado a partir del intercambio de saberes y experiencias— que permitan reflexionar y problematizar territorios sociales, subjetivos y geográficos. A su vez permiten los cruces disciplinarios y comprender diversos aspectos de la realidad.

Uno de los ejemplos más emblemáticos de un documental interactivo basado en un mapa en México es el proyecto, *Geografía del dolor* (2014) de la periodista y comunicadora Monica González, en

13 La propuesta de Marcus surgió en buena medida de la participación de la antropología en áreas interdisciplinarias como los estudios de medios de comunicación, los estudios feministas, los estudios de ciencia y tecnología y los estudios culturales. Un buen ejemplo, desde los medios audiovisuales, es la serie "Product" del Canal Arte. Ver en: http://arte.tv/product

el que la autora traza un mapa transmedia compuesto por un sitio online, una exposición fotográfica y un libro sobre la ausencia, con algunos testimonios, en video y escritos en postales por quienes han perdido a un familiar por consecuencia del narcotráfico y el crimen organizado, con lo que González propone una forma de tratar de entender el recorrido de la violencia en México.

Otro proyecto de mapeo interesante es *Cartografía Lacustre: Canales de Memoria y Resistencia* (2015) del colectivo chileno-mexicano *La Bandurria Marcha* conformado por artistas, etnohistoriadores y cineastas que a través de la realización de cortometrajes documentales producidos en diversos talleres colaborativos mapearon la cultura y las tradiciones de la zona lacustre de Xochimilco, en la ciudad de México[14] y lo articularon en un mapa interactivo, cuyos contenidos pueden ir creciendo en colaboración con los participantes de algunos de los proyectos del colectivo.

Por último, me voy a detener brevemente en *Oficios Creativos* (2021) de Mariana X. Rivera, en este documental utiliza el recorrido como una forma de exploración, en la que el usuario podrá transitar por las calles del barrio de los Reyes en Coyoacán para encontrar durante su trayecto algunos personajes que desempeñan diversos oficios. Otro de los componentes más interesantes de esta propuesta es la sección "Lotería sonora" que es también un mapa de los sonidos más representativos del barrio con los que se puede jugar agregando y quitando capas mientras se escucha.

Los proyectos que acabo de mencionar, por una parte, dan cuenta del crecimiento y las posibilidades de las narrativas transmedia y los documentales interactivos para la antropología, y por otra, nos permiten identificar dos formas generales de aproximarse a ellos: la

14 Este documental fue realizado, entre 2013 y 2015, con el apoyo del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) y del Fideicomiso para la Promoción y Desarrollo del Cine Mexicano en la Ciudad de México (PROCINE), y está inspirado en la producción documental reciente sobre el tema e intenta dialogar con ella.

primera es como plataformas para la presentación de los resultados o avances de investigaciones que también están pensadas para otros soportes como pueden ser tesis o libros académicos. Un ejemplo interesante al respecto es el proyecto *Somos San Juan de Ocotán* (2020) de Afra Citlalli Mejía Lara, vinculado a su investigación doctoral sobre métodos colaborativos de producción audiovisual con una comunidad de jóvenes en *San Juan de Ocotán* en el municipio de Zapopan en Guadalajara, México; la segunda es la de proyectos concebidos totalmente como documentales interactivos, pero que en sus modelos de realización utilizan herramientas de la antropología visual y las ciencias sociales. Un ejemplo muy interesante es *Partería Tradicional* (2019) de Diana Álvarez en el que hace un mapeo sobre la partería tradicional en algunos estados de la República Mexicana y el cual está planeado para crecer gradualmente.

Por último, aunque considero este universo de creación, muy estimulante y propositivo, me parece importante además de describir algunas de sus bondades, dar cuenta también de sus limitaciones y problemáticas, sobre todo relacionadas a su producción desde la antropología académica. Las más evidentes tienen que ver con las formas de producción en particular con el financiamiento, ya que todavía existen pocos fondos especializados (y ninguno está dirigido particularmente para investigadores), así como la conformación de equipos de trabajo para realizarlos, ya que suelen ser más grandes que los de los documentales realizados desde las ciencias sociales. El otro gran problema que enfrentan estas plataformas es que, aunque el acceso a internet ha crecido enormemente en la región, todavía no contamos en todos los rincones de América Latina con buenas conexiones y con dispositivos en los que se puedan visualizar bien estos proyectos, lo que indudablemente limita enormemente sus alcances y difusión, sobre todo fuera de las grandes zonas urbanas.

En esta misma línea, quizás uno de los mayores "espejismos" o "trampas" de estos proyectos, es que tendemos a pensar que por estar en internet la gente llegará a ellos, sin embargo, acercar a la gente a

una plataforma digital puede llevar el mismo trabajo que hacerlo a una proyección en físico o incluso más, porque existen menos mecanismos y espacios establecidos. Frente a la tendencia global de grandes alianzas entre medios o instituciones con estudios y productoras especializadas, y una presencia elevada de proyectos promovidos por medios, Vázquez-Herrero, Benito y Revello-Mouriz, encuentran en contra punto que en el panorama latinoamericano predominan las producciones independientes de casas productoras pequeñas o colectivos (2021), entre los que vale la pena revisar el trabajo de *Estudio Crua* y *Siente Leguas Filmes* de Brasil y del Sindicato Audiovisual que trabaja en Ecuador y México. Para estos autores el desarrollo de formatos como el documental interactivo y transmedia es un terreno para explorar más a fondo por los medios de comunicación latinoamericanos. En su mapa los investigadores también ponen de relieve que la producción y la investigación de no ficción interactiva en Latinoamérica:

> Evidencian un interés por las nuevas formas de representar la realidad, con una especial conexión con la proximidad y el impacto social. Las temáticas identificadas en el censo y en los casos analizados se centran en el territorio, las comunidades y la denuncia social, alejándose de temáticas universales en favor del ámbito local. (2021, p. 18)

A diferencia de la producción de video, en este caso dependiendo del proyecto y su tamaño, además del equipo de realización audiovisual —conformado en su modalidad más compacta, por dirección, fotografía, sonido, producción y edición— también puede ser necesario sumar programadores, animadores y diseñadores gráficos, entre otros. Lo que eleva los costos, los tiempos de trabajo y las necesidades de producción. Por otra parte, conservarlos de forma óptima en línea por varios años implica pagar mantenimiento, dominio, *hosting* y actualizaciones periódicamente. A su vez, dependiendo de la complejidad y del contenido del documental interactivo, para "correr bien", puede demandar conectividades a internet y dispositivos más sofisticados, que como ya mencioné, no siempre son accesibles, por lo que dependiendo de para quiénes esté dirigido el proyecto, con qué recursos y

tiempos se cuente, puede o no ser una buena opción la creación de este tipo de plataformas.

Cuando pensamos en términos como interactividad, multimedia o transmedia solemos imaginar dispositivos electrónicos o proyectos que utilizan tecnologías novedosas, pero estas nociones son también aplicables a proyectos realizados con soportes analógicos, por lo que además de pensarlos vinculados a plataformas digitales "interactivas", como los documentales web, me parece estimulante pensar en la posibilidad de metodologías de investigación que pueden echar mano de algunas herramientas tecnológicas contemporáneas. En este camino, en las próximas páginas voy a reflexionar sobre cómo he pensado estas posibilidades dentro de mis propios proyectos y en qué sentido considero que puede ser útil o problemático para desarrollar nuevos métodos para el trabajo de campo. En mi caso, estas exploraciones devinieron en la articulación de tres distintos proyectos, que se articulan entre sí en una plataforma digital titulada: *Reparar, extendamos la vida útil de las cosas*, pero también funcionan de forma independiente como un documental lineal, una tesis doctoral y un documental interactivo con escenarios inmersivos.

Apuntes para pensar en una antropología transmedia

La primera vez que participé en un proyecto que podríamos considerar *transmedia*, todavía no conocía el término y sus posibilidades, estábamos en la primera década de los dos mil y aún estaba en la universidad. En colaboración con mi compañero y amigo Nicolás Granada hicimos, en 2007, para el curso de antropología visual un *fotocómic* documental sobre Antonio Hernández, quien trabajaba barriendo algunas calles en la Colonia Clavería de la Ciudad de México. Posteriormente basados en esa experiencia algunas semanas después realizamos un cortometraje:





Nota. En el primer código se puede acceder a la foto cómic y en el segundo al documental. también disponible en: https://vimeo.com/2837011.

Este proyecto fue para nosotros el punto de partida para comenzar a entender cómo se pueden articular y poner en diálogo dos proyectos creados en soportes distintos, pero que giran alrededor de un mismo tema. La primera vez que pensé en la posibilidad de hacer un documental interactivo fue algunos años después, en 2011, cuando descubrí la sección de interactivos del National Film Board de Canada y quedé deslumbrado. Incluso cuando empecé la maestría uno de mis objetivos era realizar una primera aproximación a su realización junto con la investigación. Sin embargo, al poco tiempo de empezar me di cuenta de que era poco viable desarrollar a la par una plataforma inmersiva y me concentré en el análisis sobre autoría y colaboración de algunos documentales interactivos en los que veía afinidad con la antropología visual y el trabajo colaborativo.

En 2013 un accidente con una cámara de video *MiniDV* me obligó a buscar un local de reparación. Encontré varios lugares en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Sobre la calle de Donceles, algo escondida entre librerías de viejo, una pequeña plaza especializada en reparación de cámaras llamó mi atención, no solo por el gran número y variedad de cámaras apiladas en los locales, sino también por lo diverso que eran las "generaciones de tecnología" que ahí se encontraban. Comencé a cuestionarme sobre los "valores" de estos objetos desordenados, las relaciones que construyen con ellos quienes los llevan a reparar, los arreglan, reutilizan, revenden o reciclan. Tratando de responder las preguntas que habían surgido ahí inicié la

investigación para "Obsolescencia (2015)",[15] que fue la base y antesala para mi investigación doctoral y para hacer después el documental web. Sin tenerlo claro en ese momento, inició un proyecto *transmedia* realizado entre 2013 y 2022.

En el documental intente seguir, del centro al oriente de la Ciudad de México, algunas de las rutas por las que transitan cámaras y televisores al entrar a los circuitos de desuso y segunda mano para entender la "biografía" de esos objetos y, a través de ella, explorar las múltiples formas en que las personas trabajan con tecnologías en diversos oficios populares, que son abordados a la investigación.



Nota. Para acceder al documental, escanee el código QR o consulte el siguiente enlace: https://vimeo.com/123742756

Para ello tomé como punto de partida un taller de reparación de cámaras en la calle Donceles y otro de televisores en la calle Meave. Ambos atendidos por familias y ubicados en el primer cuadro del Centro de la Ciudad de México. Posteriormente, seguí el flujo de algunos objetos (monitores de computadora y electrodomésticos) del sur al oriente de la ciudad con un comprador de cosas viejas; después, en el mercado de El Salado; luego, con una familia de recicladores en la colonia Renovación de la Ciudad de México; para terminar, con los obreros de una planta de reciclaje en Querétaro, donde las cosas y su uso dejan de ser de la forma en la que fueron planificadas durante la etapa de diseño y empiezan a ser desarmadas para reconstituirse con otros objetos o ser desintegradas por completo, lo que no puede

15 Este es un término de uso popular que se utiliza para describir los restos de un objeto del cual aún se pueden recuperar algunos elementos.

volver a ser utilizado de ninguna manera, que es un porcentaje muy alto, se desecha.

Después de varios meses, cuando les lleve el documental, a David le pareció que de alguna manera estaba incompleto porque había temas que, como diría él, se podían "despepitar a fondo". Esto abrió la puerta para continuar con el trabajo de campo y fue así que surgieron las primeras ideas para el proyecto que desarrollé durante el doctorado: *Trabajos de reparación en la Ciudad de México. Recursividad laboral, saberes y apropiación de tecnologías audiovisuales*. Lo primero que hice para pasar a la investigación fue preguntarme cuál sería el eje y me di cuenta de que el motor ya no estaba en indagar más sobre la obsolescencia, sino en la cultura de la reparación. En este sentido, también me preocupaba si el material que ya tenía me sería útil o si tuviera que empezar de cero, ya que, aunque había puntos de contacto, este nuevo proyecto abordaba otras perspectivas.

Más tarde entendí que si bien el archivo de video que tenía se había comenzado a construir guiado por los intereses particulares que tenía para documental, este se transformó con los hallazgos y las relaciones construidas en el campo. Por lo que era un punto de partida valioso y un material útil para iniciar el proceso. Entonces, para arrancar la investigación doctoral, junto con David Serrano, el jefe de familia y fundador del taller, en el que hice la parte principal del estudio, construimos una matriz con los temas que ambos consideramos que habían quedado fuera de la película y que sería importante abordar a profundidad en un proyecto de mayor aliento.

Con esta suerte de guía en mano nos reunimos varias tardes a conversar y fuimos haciendo anotaciones alrededor de los temas que salían sobre la marcha. Esto detonó algunos proyectos pequeños, como una serie de fotografías ordenadas por décadas de las cámaras y "huesos"[16] que tienen en el taller, hicimos recorridos por el mercado de El

16 A mediados de los cincuenta, unos años antes de que se comenzara a hablar de reflexividad con fuerza, el cineasta etnográfico Jean Rouch empezó a filmar y a

Salado y algunos videos y fotografías del trabajo de la familia Serrano, para las redes sociales del taller. Esto a su vez me permitió pasar más tiempo con ellos, conversar con cada uno de los integrantes y amigos cercanos, observar las dinámicas de trabajo y la interacción con los clientes. Como mi punto de partida para relacionarme con ellos era la cámara, contar con una durante este nuevo proceso fue importante.

Desde el inicio había pensado en hacer una página web para darle salida al material audiovisual que se había quedado fuera de obsolescencia y para el material que estaba por producir como parte de la tesis. Esto me permitiría conectar con una comunidad más amplia que la académica. Sin embargo, conforme fui avanzando la idea se quedó en espera. Fue hasta que terminé la tesis que vi la posibilidad de hacer una plataforma digital. Desde que comencé a pensar la idea sabía que combinaría distintos medios, porque el punto de partida había sido la producción audiovisual y valía la pena hacer público el archivo, pero no sabía cómo y en qué momento. Mientras iniciaba el trabajo de campo comencé a preguntarme si los conceptos qué me habían llamado la atención de los documentales web —como transmedia, interactividad y no-linealidad— podrían pensarse y aplicarse en este proceso.

El territorio que encontré más propicio para experimentar con ello fue el diario de campo —uno de los componentes centrales de la etnografía— ya que desde hace mucho tiempo es acompañado por herramientas como grabadoras de audio y cámaras de fotografía y video. Pese a que tradicionalmente se utilizaba una libreta como elemento central para hacer apuntes, hay múltiples medios de los que nos podemos valer para registrar y compartir el conocimiento y las experiencias vividas durante la investigación. A principios del siglo XX, las descripciones, los diagramas y los dibujos que realizaba el etnógrafo en campo se complementaron con las cámaras de fotografía y posteriormente con las de cine y video, que ayudaron a expandir los

explorar estas ideas. Su propuesta se basaba en la experimentación con la cámara convirtiéndola en un instrumento para construir conocimiento, implicando en el proceso a través de ella a los sujetos representados.

límites de la propia antropología; pensando la posición del otro, su presencia como sujeto y no solo como objeto de estudio.

Cuando inicié el trabajo de campo tenía dispositivos por separado: una cámara, una grabadora, un micrófono *Lavalier* y una libreta con plumas y marcadores. Dependiendo del recorrido o el tipo de charla utilizaba una u otra. Pero, por ejemplo, en los mercados de segunda mano como El Salado —aun cuando ya había realizado con anterioridad grabaciones para el documental— muchas veces era más viable y cómodo utilizar el teléfono, que irónicamente terminó su ciclo de vida junto con la escritura de la tesis, y que poco a poco se convirtió en la herramienta principal para la documentación. Así comencé a utilizar menos las otras herramientas que se encontraban en la mochila y las usé solo en momentos específicos. Por ello considero estimulante pensar en la posibilidad de un "diario de campo *transmedia*" en el que la escritura tradicional continúa, pero se va tejiendo con otros medios fuera de la libreta, que independientemente de las particularidades de su producción y formas de interacción, pueden ser de gran valor para el etnógrafo y pueden tener otras salidas más allá de alimentar el texto.

En ese teléfono celular habitaba una bitácora de investigación sobre la reparación compuesta por notas de voz, fotografías, clips de video, grabaciones de audio, mapas con anotaciones y capturas de pantalla de redes sociales, que alimentaron y formaron parte de mi diario de campo. Así mismo hay conversaciones por WhatsApp y otras plataformas como Instagram, que me han permitido mantener el contacto durante estos años. Estos recursos tienen muchos usos y posibilidades creativas. Por ende, no son solo herramientas útiles para documentar el trabajo de campo o para registrar información, sino que constituyen en sí mismos lenguajes autónomos que pueden dialogar de forma orgánica con el texto y complementarse con él para generar nuevos conocimientos. No se trata de diferentes formas de decir lo mismo, cada medio utilizado tiene características que enfatizan y comunican diferentes tipos de información.

El punto de partida para la elaboración de la etnografía, en mi caso, fue la producción audiovisual y me dio la oportunidad de construir vínculos con los Serrano y otros reparadores. El video fue fundamental para la investigación y crear el documental interactivo. No fungió solo como forma de registro, herramienta de vinculación con los reparadores[17] y mecanismo de difusión, sino cómo vehículo para el análisis y la interpretación antropológica. Con el proyecto audiovisual inicial buscaba observar, documentar y preservar ciertos fragmentos o viñetas sobre el trabajo popular, la transformación tecnológica y su impacto ambiental en la Ciudad de México. Así, grabé casi todo lo que estuvo a mi alcance, siguiendo a los objetos y por medio de ellos a los actores que llamaban mi atención.

Entiendo a la etnografía, no solo como una metodología, sino como forma narrativa, en sintonía con la pionera de la etnografía virtual, Christine Hine (2000), quien la piensa como un modo de conocer a través de la experiencia sin pretender producir una investigación que abarque la totalidad del mundo estudiado. Con ello, simultáneamente, se abren posibilidades de repensar la conformación de un objeto etnográfico y reformular las bases del compromiso de esta metodología con el campo y la práctica. El teléfono, por supuesto, no es la única tecnología digital que tenemos a la mano, sin embargo, a pesar de las problemáticas que también plantea, actualmente parece ser la herramienta más importante y extendida para la comunicación.[18]

Del documental surgió el interés por descifrar a fondo los oficios y procesos por los que las cosas, se mantienen o dejan de funcionar, tanto material como simbólicamente. Poco a poco pude observar las

17 Utilizo el término reparador porque es con el que ellos se autonombran, sin embargo dependiendo de las circunstancias se pueden presentar también como técnicos en reparación o ingenieros.

18 Existe por ello, también, una literatura creciente que discute el uso del celular como instrumento para el trabajo de campo (Christensen, Mikkelsen, Nielsen y Harder, Hein, Donohoe y Ryan, Gómez Cruz, etc.). No hay espacio para ahondar en ella, pero su aparición da cuenta de la relevancia de estos dispositivos para las ciencias sociales.

relaciones sociales y económicas que ahí se generan y documentar con detalle cada uno de los procesos de reparación, reúso y reciclaje de estos objetos. El archivo, mayormente videográfico, comprende material realizado entre enero de 2014 y noviembre de 2021, que da cuenta de diversos procesos de reparación, dinámicas laborales y familiares que se construyen en los talleres del Centro Histórico de la Ciudad de México y las maneras en que han enfrentado las crisis de los últimos años, como: el temblor del 19 de septiembre de 2017 y la pandemia producida por el Covid-19 durante la recta final de la tesis.

Este archivo fue cobrando valor conforme fui avanzando con el proceso de escritura, porque me permitió percibir en los espacios de trabajo y en la organización laboral, cambios sutiles, pero relevantes, que de otra forma se me hubiesen escapado en las notas de campo. Las charlas muchas veces iniciaban abordando aspectos técnicos de la fotografía y desde ahí se iban hacia los detalles de su trabajo diario, por medio de anécdotas y vivencias cotidianas del momento como el trato con clientes o el ocio con colegas de otros talleres y tiendas. En este sentido, el trabajo etnográfico que he realizado es en buena parte audiovisual y transmedia; hay clips de video y sonido de cada proceso de trabajo, la interacción con los clientes y planos detalle sobre las piezas de las cámaras y las manos de los trabajadores manipulándolas.

De la investigación al documental interactivo

Aunque había pensado en hacer una página web desde el inicio de la investigación doctoral, en 2016, conforme fui avanzando la idea se quedó en pausa. Cuando hice el trabajo de campo a mediado de 2018 y me cuestioné sobre la posibilidad de utilizar diferentes medios, que a su vez podrían tener otras salidas más allá del texto volví a plantearme la posibilidad de hacer un sitio web, pero fue realmente hasta que terminé la escritura en 2021, que vi la posibilidad real gracias a la convocatoria de "Apoyo para la Creación de Narrativas Inmersivas, Interactivas y Multiplataformas del PROCINE-CDMX". Para aplicar me comencé a preguntar cómo podría hacer una plataforma utilizando

parte del material que ya tenía que me permitiera crear la sensación de estar en un taller de reparación y a la vez aprovechar la investigación y el archivo audiovisual construido a lo largo del proceso.

Más o menos pronto supe que el sitio tenía que tener una sección dedicada al documental lineal, otra a la investigación que había realizado en el doctorado y otra que sería para el documental interactivo. Pensando en cuál sería la mejor forma de trasmitir la sensación de estar en un taller, pensé en utilizar fotografías en 360 grados. Investigando me di cuenta de que uno de los problemas podría ser que el sitio fuera muy pesado y no se pudiera ver bien con cualquier conexión. Entonces busqué referencias que utilizaran imágenes de 360 grados ilustradas. Particularmente me llamó la atención el documental interactivo "Forensic Landscapes" dirigido por Anne Huffschmid y realizado en colaboración con Pablo Martínez Zárate. Este se compone por una serie de escenarios ilustrados en los que se puede interactuar con distintos elementos; en uno de ellos se representa un laboratorio forense y fue justamente al ver cómo estaba construido este espacio, que pude visualizar que sí era posible jugar con el espacio esférico que caracteriza a este tipo de imágenes.

Partiendo desde ahí comenzamos a crear el proyecto: "Reparar: extendamos la vida útil de las cosas". La primera persona en sumarse fue Casandra Sabag, artista y antropóloga visual, que forma parte del colectivo Sindicato Audiovisual. Ella desarrolló las ilustraciones, el diseño gráfico y la programación del sitio. En colaboración construimos los guiones para cada uno de los componentes de la plataforma. Desde el inicio sabíamos que queríamos jugar con las posibilidades que nos daba hacer ilustraciones en 360 y no pretendíamos representar los espacios tal como son en la realidad. También teníamos claro que queríamos utilizar dibujos realizados a mano para contrastar con los elementos digitales de la propia plataforma. Posteriormente se sumaron Bernardo Hernández en la animación y Santiago Chávez Novaro en la programación de los escenarios 360. También producimos algunos

videos nuevos, la fotografía la hizo Marcelo Castillo, el sonido directo Fermín Ramírez y la edición Yesenia Novoa.

Si bien teníamos algunas ideas claras, en la marcha tuvimos que ajustarlas y replantearla varias veces para que pudieran funcionar en línea. Aunque el principio para crear los escenarios es relativamente fácil, fue bastante complicado encontrar las herramientas para poder interactuar en línea con las imágenes, agregar los pop-ups (con audio, video y texto) y los gifs. Ya que, si bien habíamos contemplado algunas posibles dificultades, materializar las ideas y poner en diálogo las ilustraciones, la investigación doctoral y el material en audio y video, no fue fácil. Aunque todos los contenidos están hechos bajo el mismo orden de intereses, fueron construidos de forma distinta, por lo que fue necesario encontrar la manera de crear vasos comunicantes entre ellos. Por ejemplo, fue necesario editar los textos que utilizamos en la plataforma para que fueran mucho más breves y menos académicos que en la investigación.

Con "Reparar" busco —además de complementar el documental lineal y la investigación doctoral— tratar de alcanzar un público más amplio que el que tienen regularmente la mayoría de las investigaciones doctorales, por lo que no me parecía suficiente hacer solo una página con lo que ya había realizado, sino que tenía que tener un nuev componente, pensado para ser visto en línea, en el que podríamos aprovechar parte del material que ya teníamos y a la vez producir nuevo:





Nota. Escaneando este código o en la página: www.reparar.com.mx se puede acceder al proyecto.

El ejercicio fue muy interesante porque lo que articula la plataforma, no es la narrativa verbal, sino las ilustraciones creadas por Casandra Sabag. El primer escenario está dedicado a David Serrano y su taller, la idea central era recorrer el espacio a través de sus brazos como si pudiéramos entrar en su mesa de trabajo y a partir de ahí explorar todo lo que le rodea. Durante este recorrido el usuario se va encontrando con algunos elementos animados que le indican dónde puede encontrar textos, videos o audios. Por lo regular las imágenes 360 se utilizan para representar espacios muy abiertos, pero en esencia lo que crean estas imágenes es una esfera por lo que queríamos experimentar con esta idea para representar un espacio pequeño y lleno de cosas.



El segundo escenario se concentra en Marcos y Cuauhtémoc, los hijos de David que trabajan sobre la calle de Donceles. En este escenario el ejercicio fue hacer lo contrario, quisimos salir del espacio cerrado del taller y explorar las posibilidades panorámicas que ofrecen los 360, pero otra vez jugando con el espacio sin tratar de reproducir el espacio tal cual es. Para ello Casandra Sabag hizo una interpretación de la vida cotidiana de esta emblemática calle del centro histórico de la Ciudad de México en la que te vas encontrando poco a poco la historia de vida de estos personajes a través de algunas animaciones que surgen de sus propios relatos y te permiten localizar los audios, textos y videos que abordan sus historias de vida.



El tercer escenario es un poco más sencillo y está compuesto por una ilustración en la que se despliegan una serie de botones que te dan acceso a los consejos en video de David para buscar piezas y cámaras para restaurar en los tianguis de cosas viejas de la ciudad de México. La idea era jugar con la idea de un manual contado en primera persona para explorar dichos mercados. El video fue hecho en su mayoría *ex profeso* para la sección, solo utilizamos algunas imágenes de archivo del Saldado, ya que con la pandemia se dificultó poder grabar allá.



Por último, me voy a detener en la sección "Investigación" que está basada en la introducción de la tesis doctoral y tiene como finalidad hacer un resumen del proyecto para quienes estén interesados en ella puedan conocerla con mayor detalle y descargarla. También está acompañada de las Ilustraciones de Casandra Sabag y tiene algunos videos y textos adicionales.



Conclusiones

De esta forma "Reparar" reúne los tres proyectos en una sola plataforma. Cada uno de estos componentes, dio pie al siguiente, porque se fueron ampliando los temas y cada uno me permitió explorar aspectos que de alguna manera se habían quedado fuera de su predecesor. Por lo que es muy importante poner sobre la mesa que no se trata solo de pensar en los resultados —el documental, la investigación, el documental interactivo— sino en los caminos que los detonaron y me permitieron llegar a ellos.

Hubiese sido imposible realizar los tres proyectos al mismo tiempo, no solo porque se fueron detonando de forma subsecuente, sino porque en términos de producción y tiempo hubiese sido complicado contar con los recursos necesarios en un periodo relativamente corto. En este sentido, aunque me entusiasman enormemente los documentales interactivos, veo mayores posibilidades de experimentación y creación, desde

América Latina, en el terreno de las metodologías desde el cual podemos empezar a pensar en "etnografías transmedia" que eventualmente pueden tener salidas a través de diversos medios, que en la consolidación de la producción de documentales web desde las ciencias sociales.

Como pudimos ver en los primeros apartados, el interés de la antropología en los medios interactivos no es nuevo y tiene casi tres décadas desarrollándose, sin embargo, en los últimos años, particularmente en América Latina, ha crecido exponencialmente. Esto se debe en gran medida a dos factores: el primero tiene que ver, me parece, con tratar de explorar y construir nuestras propias interpretaciones inspiradas en las piezas maestras del género —construidas principalmente en países anglosajones, como: "Highrise: Out My Window", "Bear 71" y "Welcome to Pine Point", entre otras— la otra tiene que ver con que se han vuelto relativamente más accesibles las herramientas para crear estas piezas. No obstante, muchas veces cuando nos acercamos por primera vez a la producción de documentales web solemos pensar que los procesos son más simples de lo que realmente son. Por ejemplo, es común tratar de utilizar páginas prefabricadas para prescindir de un programador, si bien pueden ser útiles para algunas propuestas, las "plantillas" tienen muchas limitantes en cuanto a las modificaciones que permiten.

Por otra parte, también es común olvidar que estas plataformas se tienen que optimizar para funcionar en distintos dispositivos, lo que no siempre es tan fácil. En nuestro caso uno de los retos fue que los 360 se vieran bien en teléfonos celulares. La retroalimentación entre distintos medios no siempre es fluida y equilibrada. Pueden existir puntos de tensión, conflicto y contradicción entre lo que se dice con un lenguaje u otro. Por lo que es importante pensar en metodologías de trabajo rigurosas para no tener problemas. Esto no quiere decir que no debamos explorar medios como los documentales interactivos, pero sí que es necesario visualizar sus complejidades y entender que, aunque ofrecen muchas posibilidades se requieren muchos más recursos que en la producción de video.

El desarrollo actual de los medios interactivos, como apuntan Irigaray y Lovato, da cuenta del inmenso potencial creativo e innovador

de una región que relata su propia historia desde diversas realidades, asumiendo la territorialidad como una dimensión posible (y necesaria) para narrar y experimentar (2021). En muchas ocasiones, estos proyectos se articulan en torno a estrategias interactivas, participativas, colaborativas y co-creativas. El desafío, pone de relieve Sarah Pink (2006), se encuentra en poder articular los medios que se utilicen en términos de colaboración y no de sustitución.

Así como la tecnología cambia nuestra relación con las imágenes, tanto el modo en que las vemos como la manera en que las producimos, también amplía las nociones de campo y producción en los terrenos de la investigación antropológica. También es importante recalcar que las nociones de multimedia y transmedia no solo están vinculadas a medios digitales y electrónicos, por lo que también se pueden aplicar al uso de medios que consideramos más "tradicionales".

Referencias bibliográficas

Catalá, J. M. (2011). *Reflujos de lo visible. La expansión post-fotográfica del documental.* Universitat Autònoma de Barcelona.

Chávez Carvajal, H. (2015). *Documental interactivo y antropología visual: reflexiones en torno a colaboración y autoría.* [Tesis de maestría, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales Ecuador].

Chávez Carvajal, H. (2021). *Trabajos de reparación en la Ciudad de México. Recursividad laboral, saberes y apropiación de tecnologías audiovisuales*. [Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas. División en Ciencias Sociales y Humanidades]. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa.

Fontcuberta, J. (2010). *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Editorial Gustavo Gil.

Gaudenzi, S. (2012). *Digital interactive documentary*. Iteractive documentary.net.

Gaudenzi, S. (2013). *The Living Documentary: from representing reality to co-creating reality in digital interactive documentary*. [Tesis presentada para el grado de Doctor en Filosofía. Goldsmiths, Centre for Cultural Studies]. University of London.

Gifreu, A. (2011). *El documental multimedia interactivo como discurso de la no ficción interactiva. Por una propuesta de definición y categorización del nuevo género emergente.* [on line]. Hipertext.net, 9, Barcelona.

Gifreu, A. (2012). *El documental interactivo como nuevo género audiovisual. Estudio de la aparición del nuevo género, aproximación a su definición y propuesta de taxonomía y de un modelo de análisis a efectos de evaluación, diseño y producción.* [Tesis doctoral]. Universidad Pompeu Fabra. Departamento de Comunicación.

Gutiérrez De Angelis, M. (2012). *Antropología visual y medios digitales: Nuevas perspectivas y experiencias metodológicas. Revista de Antropología Experimental*, *12*, 101-112. Universidad de Jaén. https://bit.ly/3roC3Zy

Hine, Ch. (2000). *Etnografía Virtual*. Editorial UOC. Colección Nuevas Tecnologías y Sociedad. Barcelona. https://bit.ly/46RzsYi

Irigaray, F. y Lovato, A (2021). *La no-ficción latinoamericana: del documental interactivo al documental transmedia.* Hipertext.net, (23), 1-5. https://doi.org/10.31009/hipertext.net.2021.i23.01

Ingold, T. (2015). *Conociendo desde dentro: reconfigurando las relaciones entre la antropología y la etnografía*, en *Etnografías Contemporáneas*, *2*(2), 218-230.

Lemonnier, P. (2012). *Technology.* En Nicholas Thieberger (ed.), *The Oxford Handbook of Linguistic Fieldwork* (pp. 298-316). Oxford University Press,.

Marcus, G. E. (2001). Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal. *Alteridades*, *11*(22), 111-127.

Obando-Arroyave, C (2021). El documental interactivo y transmedia: narrar en clave local, ver en clave global. *Hipertext.net* (23), 31-44. https://doi.org/10.31009/hipertext.net.2021.i23.04

Pink, S. (2006). *The future of visual anthropology: engaging the senses*. Routledge.

Rappaport, J. (2007). Más allá de la escritura: la epistemología de la etnografía en colaboración. *Revista Colombiana de Antropología*, *43*, 197-229. Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

Sucari, J. (2012). *El documental expandido. Pantalla y espacio*. Universitat Oberta de Catalunya.

Vázquez-Herrero, J., Benito, L. y Revello-Mouriz, N. (2021). Documental interactivo y transmedia en América Latina: proyectos destacados y tendencias. *Hipertext.net,* (23), 7-20. https://doi.org/10.31009/hipertext.net.2021.i23.02

Yañez, M. (2011). *Informe: documental interactivo. Con la realidad sí se puede jugar*. Embed.at Barcelona.

Zirión Pérez, A. (2015). Miradas cómplices: cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada. *Iztapalapa Revista de Ciencias Sociales y Humanidade*s, *36*(78), 45-70. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa.

Re Colecciones: transmedia para estudiar el coleccionismo de objetos prehispánicos del Occidente de México

Adrián Acosta Castro
Instituto Nacional de Antropología e Historia-Centro INAH Jalisco
acostacastroadrian@gmail.com

Introducción

Ensamblaje, curaduría y medios interactivos como estrategia de trabajo etnográfico audiovisual

Algunas perspectivas recientes en la antropología audiovisual plantean estrategias de *ensamblaje* como una apuesta metodológica, conceptual y epistémica. Normalmente, desde estos enfoques se busca un distanciamiento crítico del legado interpretativo, textualista y colonial en el que la disciplina antropológica se vio inmersa desde el siglo XIX y se invita a pensar en el trabajo etnográfico, no como una "metodología" que describe la vida de las personas, sino como un proceso de intervención que opera desde lógicas y relaciones de autoridad-poder en distintos niveles. Se trata entonces de problematizar las prácticas tradicionales de escritura etnográfica pensada en clave de "observación participante", "entrevistas", "historias de vida" o "descripciones densas", para plantear abordajes experimentales, como dispositivos curatoriales, performances, instalaciones multimedia, herramientas interactivas y transmediales, abordajes y construcciones aurales, exploraciones que involucran los sentidos, entre otras posibilidades, como una mejor vía de producción etnográfica y conocimiento antropológico (Andrade y Elhaik, 2018; Andrade *et al.,* 2017; Elhaik y Marcus, 2012).

En este contexto, pienso en la categoría de "ensamblajes" entre ideas, objetos, imágenes [audio]visuales, prácticas sociales, sentidos y personas (Andrade, 2021, Byrne *et al.,* 2011, Dudley, 2010; Harrison, 2013) como una construcción multidimensional que opera en esta investigación como metáfora, herramienta conceptual y categoría central de producción etnográfica. Los medios a ensamblar son diversos: videos, documentos de archivo, imágenes fotográficas, textos y *collages*, pero también se trata de ensamblar experiencias y afectos, sonidos capturados de manera intencional, así como sonidos grabados que pertenecen a otras épocas y espacios. El criterio clave que orienta la exploración es la pregunta sobre ¿cuáles fueron las principales circunstancias, razones y motivos que generaron distintas formas y prácticas de valoración estética y comercial de los objetos precolombinos, así como la "necesidad" o el deseo de poseer piezas procedentes del antiguo Occidente de México por parte de museos, galerías y coleccionistas en Estados Unidos a mediados del siglo XX?

Se busca reflexionar en torno a las redes que se configuraron a través de la circulación y consumo de objetos precolombinos procedentes del Occidente de México en el siglo XX por una razón sencilla: es un tipo de materialidad arqueológica que durante las décadas de estudio (1940-1970) fue intensamente saqueada, coleccionada, exhibida, apropiada y puesta en circulación global mediante diversas prácticas y formas de valoración estética, cultural y política (Acosta, 2018a; Braun, 2000; Dansac, 2012; Sund, 2000; Vargas, 2018; Zepeda, 2000) mientras que los grupos sociales y las sociedades prehispánicas que crearon dichos objetos, fueron escasamente pensados y estudiados desde perspectivas de investigación científica y arqueológica.[1]

1 Con algunas excepciones como los reportes de Carl Lumholtz y de Adela Bretón a principios del siglo XIX, o los trabajos de algunos arqueólogos interesados en la región como Isabel Kelly, José Corona Núñez, Peter Furst (1965) o Stanley Long (1966) hacia mediados del siglo XX, estas sociedades fueron conocidas básicamente desde la mirada y la praxis de algunos coleccionistas nacionales e internacionales generalmente vinculados con el mundo del arte y la cultura

Este imaginario configuró un canon o paradigma interpretativo asociado con la idea de que estas fueron sociedades "incivilizadas", grupos nómadas que carecían de una organización social compleja y distintos prejuicios que tardaron décadas en ser replanteados a partir de evidencias arqueológicas y procesos de investigación científica. Estas colecciones que se fueron formando principalmente en México, Estados Unidos y Europa durante una buena parte del siglo XX, carecieron de información precisa sobre sus contextos de origen y procedencia, más allá de algunas breves referencias. Son piezas "descontextualizadas", en el uso arqueológico del término. Sin embargo, esta condición de anonimidad favoreció formas de apropiación, tanto discursiva como material, al promover un saqueo indiscriminado, crear un mercado, instalar gustos, modas y demás procesos de valoración en torno a este tipo de piezas.

mexicana de este tiempo. Particularmente las esculturas de tumba de tiro del Occidente de México, fueron apropiadas por artistas asociados al muralismo mexicano como Diego Rivera, Frida Kahlo, Rufino Tamayo, Roberto Montenegro, Miguel Covarrubias, además artistas como Henry Moore o incluso coleccionistas que ingresaron al país como asilados políticos, como es el caso de Kurt Stavenhagen. (Vargas, 2018) De acuerdo con Braun (2000) este grupo de artistas, sintetizaron de manera creativa la escultura figurativa del Occidente de México y la integraron a su obra, como parte de un planteamiento estético fuertemente nutrido por las culturas mesoamericanas. Esta simbiosis (arte mexicano-culturas prehispánicas) devino en una forma de valoración estética de la cultura material precolombina que ha sido polémica y muy criticada por algunos segmentos académicos y científicos, principalmente por la arqueología. Sin embargo, también constituyó una mirada importante para dar a conocer a las culturas del occidente de México en el mundo.

Figura 1
Nayarit man eating taco y Nayarit female making tacos



Nota. Colección Proctor Stafford, Los Angeles County Museum of Art Balch Art Research Library. Office of Public Information Photographs PUB.001.001. Box 28.

Coincido con Regina Lira en que trata de un proceso de "Objetualización de la cultura indígena de la Sierra Madre Occidental" (Lira, 2015, pp. 20-24) esto es, que la complejidad social de dichos grupos humanos se redujo a los objetos en sí mismos. Objetos que han sido seleccionados, taxonomizados, jerarquizados y ordenados a partir de intereses, agendas y miradas específicas. Por ejemplo, la figura 1 es un ejemplo de cómo se transfiere el punto de vista del coleccionista hacia los discursos museológicos y curatoriales. En este caso, se trata de una fotografía interna que forma parte de la documentación de la colección. En el reverso, se describen las piezas y algunos aspectos técnicos de las mismas. Los objetos fueron así nombrados por el coleccionista y esta información fue transferida a la documentación de la colección. No obstante, el hecho de describir los objetos como tal, perpetúa una mirada que reproduce los roles de género tradicionales (la mujer cocina, el hombre se alimenta) además de que los folcloriza,

al asumir que están comiendo "tacos". No son discursos vacíos, tienen una importante carga política.

En este contexto, este artículo discute las principales estrategias metodológicas y etnográficas de mi trabajo de investigación doctoral (Acosta Castro, 2022), así como del webdocumental interactivo en desarrollo: *Re Colecciones. La materialidad del pasado prehispánico en el mundo contemporáneo*.[2] Esta es una herramienta transmedia en construcción que fue producida en diálogo con la tesis y explora las distintas huellas plasmadas en las experiencias de campo y de archivo. No obstante, lejos de plantearlo como una glosa de "actividades realizadas" o un "informe de trabajo", se ofrece un ejercicio reflexivo que intenta sistematizar dichas experiencias etnográficas y procesos de investigación *in-disciplinados*[3] (Gorbach y Rufer, 2016) que ocurren en tres temporalidades distintas pero interconectadas: la primera de ellas nos remite a mediados del siglo XX, concretamente a las décadas de 1940 a 1970. Estas décadas representan un arco temporal situado

2 Enlace provisional: http://souljuice.mx/recolecciones/

3 Desde hace un par de décadas el "trabajo de campo" ha dejado de ser un terreno exclusivo de la antropología y el "archivo" ha dejado de concebirse solamente como un espacio físico que resguarda, ordena y clasifica documentos, para convertirse en un objeto de reflexión e intervención desde múltiples frentes y narrativas. Wappenstein y Bedoya han planteado que "asistimos a una multiplicación de eventos y registros en las artes, la política, la literatura, el derecho, el periodismo, la literatura, etc., donde el archivo y las prácticas asociadas a él ocupan un lugar propio (Wappenstein y Bedoya, 2011, p. 11). El archivo también dejó de ser un campo exclusivo de la historia —en tanto campo disciplinar— y ha sido cada vez más un recurso utilizado para construir narrativas e intervenciones desde distintos lugares de enunciación. Se ha conceptualizado al archivo como "campo" de indagación etnográfica (Gorbach y Rufer, 2016) que busca desestabilizar la idea del trabajo de archivo como algo más que un mecanismo de extracción de información o un "fetiche de autoridad" (Rufer, 2016). En este sentido, "se sugiere la noción de "producción de la evidencia" como algo más que la extracción de la data que sustenta la investigación […] desde esta perspectiva se busca pensar en cómo y por medio de qué discursos/soportes (relatos, performances, rituales, ceremonias) las comunidades y los sujetos precisos "descubren", validan, gestionan y exponen la información para dar cuenta de la tensión entre pasado y presente (Lalu, 2000, citado en Gorbach y Rufer, 2016).

en un momento de la historia reciente donde el coleccionismo de objetos precolombinos y las distintas prácticas asociadas como el saqueo, la apropiación cultural o las diversas formas de valoración de lo prehispánico (patrimonial, estética, científica, mercantil, entre otras) tuvieron un importante auge a nivel global.

Los principales referentes visuales, textuales y sonoros articulados para narrar esta primera temporalidad, surgen del trabajo de archivo realizado en distintos repositorios que han sido clave para este trabajo: en primer lugar, el archivo de las *Galerías de Arte Stendahl,*[4] (en adelante archivo Stendahl), de igual manera el *Fondo Diego Rivera* del CENIDIAP-INBA,[5] así como el *Archivo de Documentación de Colecciones* del Museo de América en Madrid, el *Archivo General de la Nación* (AGN)[6] y la *Hemeroteca virtual* del periódico *El Informador.*[7]

La segunda temporalidad se sitúa en un período aproximado de dos años (2018-2020) y tiene un anclaje territorial específico en los municipios de Tala, Teuchitlán, Ameca y Etzatlán en la región de los valles centrales de Jalisco, así como en la ciudad de Guadalajara, capital del mismo estado. Se trata de un proceso de inmersión etnográfica que fue concebido desde el inicio para utilizar los medios audiovisuales como estrategia de mediación y al mismo tiempo, como bitácora de observación y registro en campo. Este proceso tuvo tres elementos centrales: en primer lugar, realizamos un conjunto de *entrevistas semiestructuradas* en profundidad que fueron videograbadas con el consentimiento de tres informantes principales: José Guadalupe

4 Stendahl Art Galleries records, *circa* 1913-2017, *The Getty Research Institute*, Los Ángeles, Accession no. 2017.M.38

5 Fondo Diego Rivera. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes (CENIDIAP-INBA).

6 Particularmente el Fondo Época Moderna y Contemporánea. SEGOB. Departamento de Migración. Españoles. Siglo XX, así como el Fondo SEP-Torres Bodet y el Fondo Hermanos Mayo de la Fototeca del Archivo General de la Nación (México).

7 Hemeroteca virtual, *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, México. http://hemeroteca.informador.com.mx

Romero Calderón, Salvador Arellano y Jesús Sandoval. Posteriormente desarrollamos un *grupo focal* en la orilla del río Teuchitlán en julio de 2020. Así como un proceso de *observación etnográfica* realizado en la comunidad de Navajas, Jalisco y en los talleres prehispánicos de obsidiana localizados en la Sierra de Ahuisculco, lugar enclavado en el extremo Sur del Bosque de la Primavera, municipio de Tala, Jalisco.

Finalmente, se sitúa en una tercera temporalidad vinculada con el proceso de escritura etnográfica y con el tiempo presente, marcado por una pandemia global que se ha impuesto como un *locus* de enunciación y ha transformado el horizonte de nuestra época.[8] No obstante, concibo este artículo como una estrategia de ensamblaje entre las diferentes materialidades, textualidades y temporalidades que esbocé en líneas anteriores y que voy a desarrollar a continuación.[9]

8 Desde que se dieron a conocer las primeras noticias sobre una posible pandemia ocasionada el brote de un nuevo tipo de Virus denominado SARS-CoV-2 en la ciudad de Wuhan, China y que sería causante de la enfermedad conocida como COVID-19, el mundo entero ha experimentado un conjunto de cambios y transformaciones inéditas que irrumpió en nuestras vidas y continúa teniendo diversos efectos hasta el momento.

9 Mientras avanzaba en la redacción de estas líneas en julio de 2021, recibí la noticia de que fui seleccionado para co-dirigir en dupla con Zara Berrueta Ochoa, el *Laboratorio de Innovación de la Comunicación: pantallas, interfaces e interacciones*, con alumnas y alumnos de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO) durante el otoño de ese año. En este contexto, el Laboratorio se presentó como una excelente oportunidad para profundizar en los debates aquí planteados y de igual manera, se articuló de manera orgánica con la fase de montaje de la herramienta transmedia. Agradezco enormemente por esta oportunidad a la Dra. Alina Peña Iguarán y al Mtro. Víctor Hugo Ábrego, así como a la Mtra. Zara Berrueta Ochoa y por supuesto a las y los estudiantes del Laboratorio por el intercambio de ideas y el trabajo colaborativo que realizamos durante el semestre.

Figura 2

Pantalla de inicio del documental web interactivo: "Re-Colecciones. La materialidad del pasado prehispánico en el mundo contemporáneo"



Nota. Imagen del autor.

La "crisis de autoridad etnográfica" (*circa* 1900-1960) tambaleó a la etnografía clásica (trabajo de campo y observación participante) que se había configurado como la norma de la antropología europea y norteamericana; bajo la idea de que la etnografía quedó "atrapada" en la red de la escritura en dónde múltiples subjetividades deben traducirse en un texto escrito. Clifford caracterizó estos "modos de autoridad" en cuatro tipos: a) experiencial (campo/texto), b) interpretativo, c) dialógico y d) polifónico (también llamado multivocal o heteroglosia). De acuerdo con Clifford (2001) los procesos experienciales, interpretativos, dialógicos y polifónicos operan discordantemente en toda etnografía, pero la presentación coherente presupone un modo controlador de autoridad. En este contexto, la antropología visual ganó terreno en el mundo de la antropología académica tradicional, pero también tendió puentes de diálogo con otros campos disciplinares, como la comunicación, el arte contemporáneo o el cine.

No obstante, este quiebre en la agenda de discusión de la antropología también se relaciona con los cambios tecnológicos y mediáticos

que ocurrieron en las décadas intermedias y posteriores del siglo XX. A partir de la década de 1960 comenzaron a producirse dispositivos, primero analógicos y después digitales, para la grabación y reproducción de audio y video como el Cassette *U-matic* ¾, o los distintos formatos de banda magnética para la grabación/reproducción de sonido, como los discos de vinilo, que constituyen una buena parte de la materialidad musical del siglo XX. Pero sobre todo ciertos dispositivos orientados a ser funcionales para la vida cotidiana, como audiolibros para ciegos, audio-álbumes familiares, grabación de música, grabaciones caseras, etc., además de formatos para la grabación y reproducción de videos caseros, como el *Betacam*, el *Hi 8*, el *VHS/SVHS* o el *Mini DV*. Estos dispositivos plantearon una suerte de democratización de la imagen, mediante nuevos espacios y prácticas de producción y consumo audiovisual, así como la emergencia de nuevas industrias para el consumo de estos medios. Se ampliaron las audiencias y los canales de difusión o distribución, de la misma manera en la que se plantearon nuevas posibilidades de experimentación audiovisual que interpelaron las nociones tradicionales de autoría y colaboración (Chávez, 2015; Gutiérrez de Angelis, 2012).

Uno de los dispositivos que surgió con la emergencia de prácticas derivadas de la revolución digital, la era de la información, las hibridaciones sociodigitales y las nuevas formas de narrar, representar y "estar" en el mundo, son las denominadas *narrativas expandidas* o *narrativas transmedia* y específicamente los documentales web interactivos (Gutiérrez de Angelis, 2021; Gutiérrez de Angelis y Jalos de Miranda, 2013). Una de sus principales innovaciones comunicativas está en el terreno de la interactividad, lo cual hace posible una participación activa de los usuarios que navegan, producen o consumen los contenidos multimedia. En algunos casos, la interacción implica algún tipo de co-autoría o co-producción de la información y/o los contenidos, mientras que en algunos otros casos, la interacción está acotada por una ruta previamente diseñada y conceptualizada. De acuerdo con la comunicóloga Laura Rivero (2021):

> La narrativa interactiva se diferencia de la narrativa tradicional principalmente en la no linealidad y la pérdida de control del autor de la narrativa. La estructura lineal consiste en un inicio, un desarrollo y un final claro: vamos de un punto A a un punto B; sin embargo en la narrativa no lineal, se presenta una serie de bifurcaciones y caminos alternos que no están controladas por el autor sino por las decisiones del interactor. (Rivero, 2021, s/n)

Para autores como Arnau Gifreu (2011) los documentales web interactivos:

> Son aplicaciones interactivas en línea o fuera de línea, realizadas con la intención de representar la realidad con unos mecanismos propios que denominaremos “modalidades de navegación e interacción” […] Los documentales multimedia interactivos pretenden representar y al mismo tiempo, interactuar con la realidad, hecho que implica la consideración y utilización de un conjunto de técnicas o modos para hacerlo. (Gifreu, 2011, s/n)

Este tipo de documentales, acentúa Gifreu (2011), son fruto de una doble hibridación: entre el audiovisual como género documental y la interacción como medio digital. En este sentido, Gaudenzi (2013) plantea a la interactividad, como el conjunto de relaciones que se ensamblan entre el ordenador, el usuario y el documental. La idea final de estas obras, plantea Gifreu (2011), consistiría en complementar, expandir y amplificar la narrativa documental, ofreciendo nuevos sistemas de percepción que se logran mediante experiencias inmersivas en los medios digitales.

En un terreno más vinculado con la ética de la representación antropológica en los medios audiovisuales, a mediados del siglo XX cineastas como Jean Rouch introdujeron algunos conceptos como el de *reflexividad*, *antropología compartida* o *etno-ficción*, en tanto estrategias narrativas que buscaban ir más allá de la representación “objetiva” de la realidad y en su lugar pensar producir películas en dónde el público sea consciente de cómo se realizó el film, quiénes participaron y los prejuicios que esto conlleva, además de “diluir” o subvertir la “autori-

dad etnográfica". En este contexto, para David MacDougall (2009) en la escritura etnográfica "clásica" de la antropología hubo un proceso de ocultamiento (escribir/describir al "otro") y la imagen audiovisual detonó una crisis en la relación nosotros-otros que se vivió como una "turbulencia" o una ruptura en la escritura antropológica que propició un desbordamiento de la imagen hacia el dominio de lo humano, una "transculturalidad" que nos acerca al otro.

El concepto de *reflexividad* tiene que ver precisamente con transparentar el lugar de enunciación, la mirada y la posición autoral con respecto a la obra. En este sentido, el diseño de la investigación contempló desde el principio el uso de medios audiovisuales (una cámara DSLR, una grabadora y un micrófono lavalier) en dos sentidos: primero como bitácora de registro etnográfico y segundo como estrategia de mediación e interlocución con las y los informantes. Esto tuvo, desde luego, algunas implicaciones y efectos en el momento de realizar el trabajo de campo. Tal vez el más importante de ellos fue generar los acuerdos para que su imagen aparezca en los videos. No obstante, las decisiones de edición y montaje fueron exclusivamente autorales. Esto nos remite a otra consideración sobre mi posición al respecto.

Al ser una obra que busca problematizar la categoría de "patrimonio" en relación con las prácticas de coleccionismo y los consumos culturales, mi punto de vista se encuentra fundamentalmente en el montaje, en la edición y en las estrategias narrativas de "ensamblaje". En todo el webdocumental se buscó un cruce de miradas en tres vías: primero, a través de los testimonios y la palabra de José Guadalupe, Salvador Arellano y J. S.[10] A partir de sus testimonios, buscamos relacionar lo que nos comentaron sobre los temas planteados, con datos e información que localizamos en los diferentes archivos y repositorios consultados. Finalmente, a través de las decisiones que tomé con respecto al montaje, exhibición y articulación de las imágenes y videos, pero

10 Cuyo nombre omito por razones éticas y de seguridad personal.

también mediante las fichas técnicas e informativas, los pies de imagen y la selección de los documentos que se pueden visualizar en la obra.

Una de las principales motivaciones para realizar este trabajo fue el interés por explorar formatos de investigación social que trascendieran el texto escrito. En este sentido, el uso del video y las estrategias de ensamblaje de imágenes, textos, sonido, etcétera, fueron clave para movilizar los temas planteados. Otro de los intereses clave tiene que ver con las posibilidades que brindan estos formatos hipermediales, mismos que son capaces de expandir una investigación al ser dispositivos e interfaces que están al alcance de un mayor número de personas a través de Internet. No obstante, estoy consciente de las limitaciones que también tienen estos formatos, en términos de la brecha digital que nuestros países latinoamericanos continúan teniendo. Finalmente, una inquietud clave para este trabajo, es la posibilidad de situar el debate en torno a estas prácticas de coleccionismo precolombino, en un terreno más amplio que el de las instituciones patrimoniales, la academia o las políticas culturales.

Desde luego existe un conjunto de dificultades y contradicciones que se generaron en el camino. Una de las más importantes tiene que ver con mis propias limitaciones y falta de conocimiento en programación. Sin embargo, la solución que encontramos fue trabajar con el software de edición de narrativas interactivas denominado *Klynt*.[11] Este es un programa muy intuitivo, que no requiere conocimientos de programación y para quien esté medianamente familiarizado con programas básicos de edición audiovisual, será relativamente sencillo de utilizar o bien, con una curva de aprendizaje relativamente sencilla.

El planteamiento narrativo y las estrategias de ensamblaje de este trabajo, deben mucho a las ideas y propuestas conceptuales de Jesse Lerner, de Sandra Rozental y de Rubén Ortiz Torrez. La narrativa en la que se despliegan los diferentes contenidos multimedia, es como

11 https://www.klynt.net/

un árbol que comienza con una secuencia inicial y se va bifurcando en distintas posibilidades de navegación e interacción que activan las decisiones de las y los usuarios del webdocumental. No obstante, también tiene una lógica de red interconectada por nodos temáticos que permiten visualizar las múltiples miradas, perspectivas y actores que se conectan a través de prácticas de coleccionismo y valoración de los objetos precolombinos ya referidos. Una segunda vía de acceso a los materiales multimedia es mediante un índice localizado al pie de página y una tercera posibilidad de navegación, es a través un mapa que funciona como hipertexto donde se encuentran georreferenciadas las principales secuencias y menús de navegación.

Figura 3
Mesa de trabajo en el programa Klynt



La idea básica detrás de la ruta de navegación propuesta responde a la estructura general de la investigación. La pantalla de inicio es una pieza experimental de un poco menos de dos minutos de du-

ración, que busca expresar la idea de una "presencia fantasmagórica"[12] de estos objetos prehispánicos en diferentes lugares y momentos, pero principalmente en la ciudad de Los Ángeles a mediados de siglo. Es una yuxtaposición de imágenes y sonidos que se ensamblan para crear un universo narrativo un tanto confuso, pero donde las protagonistas son imágenes —algunas difusas, otras claras— de piezas y objetos prehispánicos del Occidente de México, que habitan en distintos archivos, catálogos, libros, anuncios publicitarios y demás soportes físicos y digitales. Se puede elegir entre un enlace hacia las instrucciones o un enlace a una secuencia de transición, que se puede omitir y conduce al menú principal.

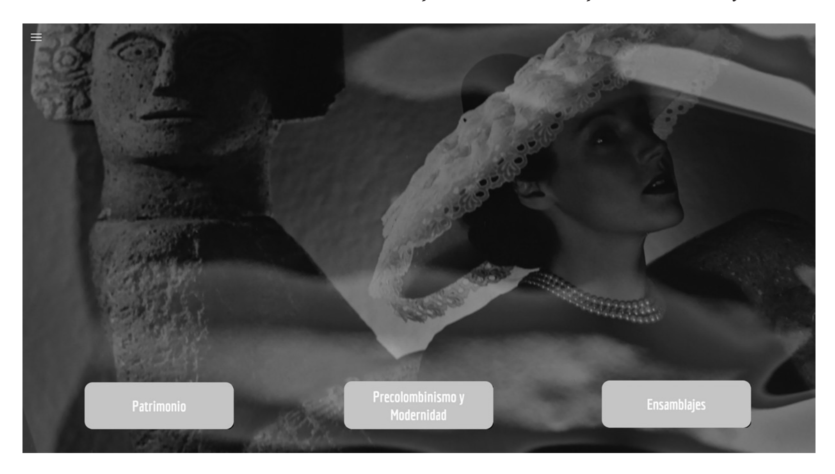
Esta secuencia transitoria busca contextualizar el tema, a través de láminas de texto montadas sobre una pieza de metraje encontrado, en diálogo con otras imágenes de objetos prehispánicos que se articulan en un paisaje sonoro producido con caballos cabalgando, un tren de vapor y algunos loops musicales; elementos que aluden en su conjunto, a la misma idea de "presencias fantasmagóricas" de los objetos en diferentes espacios y tiempos.

Al iniciar el menú, tres ejes se presentan como la ruta principal de navegación: "Patrimonio", "Precolombinismo y Modernidad" y "Ensamblajes". Se divide en estos tres núcleos temáticos ya que son las tres categorías clave que se movilizan en la investigación. Es decir, el concepto de *patrimonio* entendido como un campo de disputa por los significados de los objetos prehispánicos. La idea del *precolombinismo,* entendido como una construcción narrativa que es fruto de la modernidad en el arte y finalmente la categoría de *ensamblajes,* como una apuesta narrativa y conceptual que intenta experimentar con los

12 Con esta idea me refiero a la presencia de estos objetos en diversas esferas de producción y consumo cultural como el cine, la moda, la arquitectura, el arte, entre otros. No obstante, el adjetivo "fantasmagórica" tiene que ver con una presencia tenue o transparente, aquella que no es evidente y se sitúa en un lugar ambiguo entre la ciencia y el mercado, estos objetos se debaten entre ser "patrimonio" o ser "arte". Son valores cambiantes que se mueven en uno y otro lado de lo que James Clifford (2001) caracterizó como "Sistema Arte-Cultura".

bordes y límites del campo patrimonial, más allá de los discursos oficiales y autorizados.

Figura 4
Vista del Menú principal con tres posibles rutas de navegación: a) "Patrimonio", b) "Precolombinismo y Modernidad" y c) Ensamblajes



Patrimonio

En este menú de navegación se presentan ocho piezas audiovisuales. Estos cortometrajes son el resultado de la inmersión etnográfica que realizamos de manera intermitente entre abril del año 2018 y marzo del 2020, a ida y vuelta entre la ciudad de Guadalajara y los municipios de Teuchitlán, Tala, Etzatlán y Ameca en los valles centrales de Jalisco. Este proceso tuvo tres elementos básicos: en primer lugar realizamos un conjunto de entrevistas en profundidad con tres interlocutores clave. El primero de ellos fue José Guadalupe Romero Calderón, artista plástico, profesor de bachillerato y coleccionista vernáculo de Tala, Jalisco. El segundo es Salvador Arellano (Chava), un guía turístico especializado en la región Valles de Jalisco, principalmente en el Sitio Arqueológico Los Guachimontones, oriundo de Teuchitlán y actor clave en el campo del patrimonio arqueológico local desde finales de los años noventa.

Además de J. S.[13] un "monero" que conoce la práctica y la tradición de la búsqueda de piezas arqueológicas en la zona de La Estanzuela y Teuchitlán, Jalisco. Finalmente se articulan un par de piezas sobre la obsidiana prehispánica en la región, así como los usos actuales del mineral en las prácticas artesanales, a través de las manos y la mirada de don Eleno Espinoza, artesano de la comunidad de Navajas, en la sierra de Ahuisculco, Jalisco. Una descripción detallada de este proceso se puede consultar en un avance de investigación anterior (Acosta, 2018b).

Figura 5

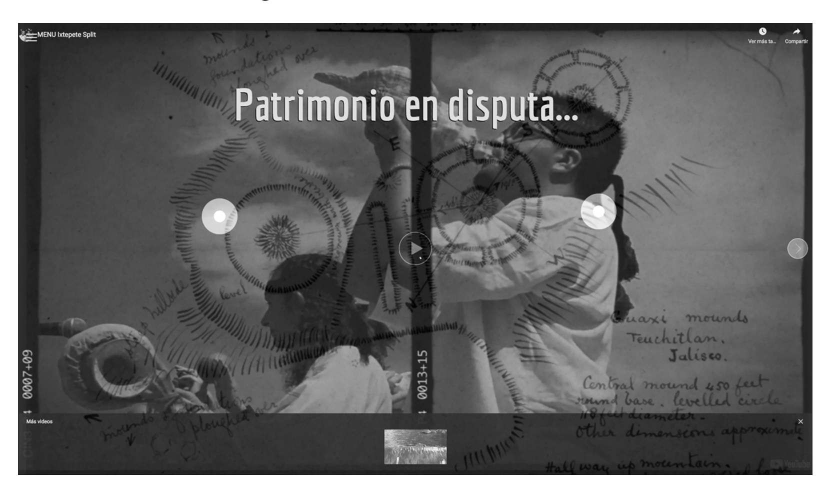
Menú de navegación: "Patrimonio"



13 Cuyo nombre omito por razones éticas y de seguridad personal.

Figura 6

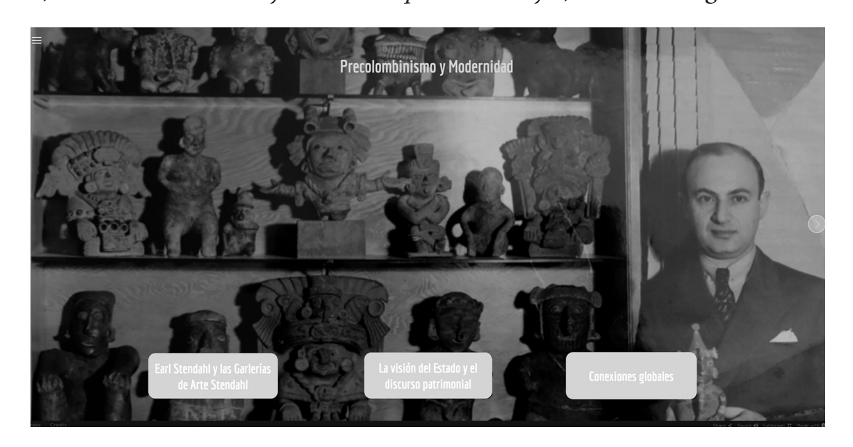
Vista del menú de navegación: "Obsidiana"



Precolombinismo y modernidad

Figura 7

Vista del menú: "Precolombinismo y Modernidad" con tres posibles rutas de navegación: a) Earl Stendahl y las Galerías de Arte Stendahl, b) La visión del estado y el discurso patrimonial y c) Conexiones globales



Las dinámicas y prácticas de coleccionismo en el México del siglo XX abonaron en la construcción de una idea de país moderno y global, pero con identidad propia. En los distintos campos y esferas de acción pública como la plástica, el arte, la arqueología o la diplomacia y las relaciones internacionales, las prácticas de coleccionismo funcionaron para principalmente para afirmar la identidad nacional, a través de los objetos prehispánicos y las ideas que orbitan en torno a ellos.[14] A lo largo del siglo XX, las "culturas del coleccionismo" se articularon con una agenda política y pedagógica trazada en el contexto postrevolucionario, que vinculó estrechamente al arte y la cultura con la educación. Sin embargo, esta misma agenda facilitó que artistas importantes del nacionalismo pictórico (como el conocido caso de Diego Rivera)[15] reunieran objetos prehispánicos a lo largo y ancho del territorio nacional. Estas formas de valoración de la materialidad prehispánica, se vinculan con movimiento artístico que se conoce como "ancentralismo" o "precolombinismo". En este sentido, como afirma Cevallos (2017, p. 82):

> Desde mediados del siglo XX, artistas, investigadores e instituciones apelaron a la noción de "arte precolombino como un tropo de identidad, que articuló proyectos estatales y posturas artísticas. En el caso de los artistas ligados al *Precolombinismo*, la activación de sentidos de "lo precolombino" está asociada con sus prácticas de coleccionismo e interés por la arqueología. A través de canjes con galeristas o por afición personal, la mayoría de estos artistas generaron sus propias "colecciones precolombinas. Así, las apropiaciones de "lo precolombi-

14 Esto se relaciona directamente con la acción pedagógica del estado postrevolucionario y con el dispositivo Vasconselista que vinculó la educación, la cultura y el desarrollo social, bajo el crisol de la idea del mestizaje planteado en "La raza cósmica" y en otros trabajos de Vasconcelos. Para contextualizar estos vínculos ver Azuela (2005).

15 La colección arqueológica del artista mexicano, se encuentra exhibida en el Museo Anahuacalli de la Ciudad de México. Otro caso más reciente de una colección privada que se hizo pública sucedió en 2011, cuando la familia del coleccionista de origen alemán Kurt Stavenhagen transfirió su acervo a la Universidad Nacional Autónoma de México para su exhibición en el Museo del Centro Cultural Tlatelolco (Vargas, 2018).

no"no se limitaron al nivel discursivo de identidad sino también desde la materialidad. Es decir, la forma en que los objetos arqueológicos se retomaron desde el arte no implicó solamente un tipo de apropiación simbólica sino que estaba vinculada a una relación material concreta con estos objetos.

Tal como las vanguardias modernas en el arte y las lógicas occidentales de coleccionismo se "apropiaron" de estas culturas, la estructura narrativa del webdoc busca emular dichas prácticas y con ello re-pensar las relaciones entre coleccionismo, arte, patrimonio, saqueo, apropiación, autenticidad y formación de campos de poder/saber. Esta intención se enfatiza de diferentes maneras a lo largo del webdocumental. La estética sonora del documental, por ejemplo, está inspirada en el contexto de mediados del siglo XX. La "Cantata para la América Mágica" del compositor argentino Alberto Ginastera (1960) es una pieza clave. Es clave porque se trata de una obra sonora inspirada en las culturas precolombinas y se inscribe en el contexto de la revaloración de "lo étnico" de este momento histórico.

Earl Stendahl y las Galerías de Arte Stendahl

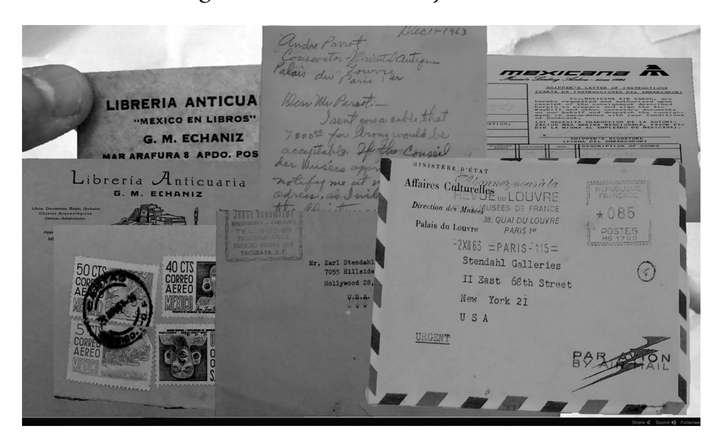
Uno de los actores más importantes en la red de prácticas de coleccionismo que hemos desarrollado a lo largo de esta investigación fue, sin lugar a dudas, Earl Stendahl. En el tercer capítulo de mi investigación doctoral, así como en otros trabajos (Coe, 1993; Lerner y Ortiz, 2017; O´Neill y Miller, 2017) y principalmente en su libro biográfico (Dammann, 2011) se puede trazar un perfil relativamente completo de este personaje. No obstante, para este ensayo me interesa únicamente resaltar que se trata de un actor clave, uno de los principales brókeres culturales que fabricó un mercado para el arte precolombino de mediados de siglo.

La invitación a navegar por una selección de materiales del archivo, es una manera de hacerlos visibles para un público amplio e idealmente, que estos materiales permitan incidir en los debates contemporáneos en torno a la repatriación de objetos saqueados y/o

robados de sus contextos originales,[16] pero no desde una perspectiva patrimonialista o nostálgica, sino para pensar en clave global, entendiendo este fenómeno como un proceso social e histórico que define una parte de la historia reciente de México; tanto como la de Estados Unidos y Europa.

Figura 8

Vista del menú de navegación: "Earl Stendahl y las Galerías de Arte Stendahl"



Nota. El usuario debe elegir entre las distintas opciones para consultar una selección de documentos del archivo Stendahl.

16 Desde 2018, el *Getty Research Institute* desarrolla un proyecto de largo alcance denominado Pre-Hispanic Art Provenance Iniciative (PHAPI) dirigido por la Dra. Mary Miller, directora de este instituto de investigación. A grandes rasgos, la iniciativa surge a partir de la adquisición de los Stendahl Art Galleries Records en 2017 y desde entonces, existe un interés por rastrear la procedencia de distintas colecciones de objetos precolombinos que se encuentran en museos de Estados Unidos. En este sentido, la iniciativa se vincula con otro gran proyecto del *Getty* que se denomina *The Project for the Study of Collecting and Provenance (PSCP)* (https://www.getty.edu/research/tools/provenance/) que hasta el momento no había considerado el arte prehispánico como uno de los temas que se pueden buscar en la herramienta. En este contexto, la obra aquí planteada busca aportar en esta dirección. Brindando insumos conceptuales y narrativos, así como casos específicos para contribuir a la reconstrucción del gran mapa del coleccionismo de arte prehispánico en el siglo XX.

Figura 9

Vista del menú de navegación: "El brazo de Stendahl y los dilemas de la apropiación cultural"



El brazo de Stendahl y los dilemas de la apropiación

Uno de los encuentros visualmente más impactantes en el archivo Stendahl, fue una serie de diez fotografías que retratan el brazo de un hombre caucásico con algunas pecas o manchas en la piel. Probablemente se trata del brazo de Earl Stendahl y presenta lo que parecen ser distintos tipos de ornamentación prehispánica elaborada en concha, metal, piedra o barro. En las fotografías, el brazo sostiene lo que parece ser un báculo o cetro de mando, representado por un tronco o un simple palo de madera. Son fotografías en blanco y negro que se localizan en un *folder* sin fecha. Estas imágenes, desprovistas de cualquier contexto de procedencia o filiación cultural, se me presentaron como signos de algo más que un gesto ingenuo de apropiación cultural porque, situados en el contexto de la galería Stendahl y del propio archivo, representan un tipo de aproximación hacia la materialidad prehispánica desde una lógica de poder colonial. No se trata solamente de coleccionar, exhibir y comerciar estos objetos, también tiene que ver con "poseer" desde un juego de poder simbólico a las sociedades y grupos indígenas que los crearon.

Conexiones globales: las colecciones prehispánicas del Occidente de México en el Museo de América, Madrid

En una búsqueda realizada en el Archivo de Documentación de Colecciones del Museo de América en Madrid localicé cuatro expedientes de colecciones que fueron adquiridas por el museo con mecanismos distintos. El primero, fue la compra, en 1985, de 236 piezas, a un coleccionista de origen francés, llamado Michel Simon. En segundo lugar, la compra de 64 lotes de piezas prehispánicas, adquiridas mediante la puja en una subasta realizada por Sotheby's en 1991. El tercer caso, es la donación de 103 piezas, precolombinas procedentes de México, Costa Rica, Perú, Ecuador, Colombia, Panamá y Argentina, por parte de Doña Eulalia de Galvarriato y García, en 1998 y finalmente, la compra de ocho piezas (seis de las cuales son del Occidente de México) a la galería *Jaume Bagot, Arqueología-Ancient Art*.

En el menú de navegación: "Conexiones globales: Colecciones de objetos prehispánicos del Occidente de México en el Museo de América de Madrid" las y los usuarios podrán acceder a una selección de dichos materiales, además de la pieza audiovisual en torno a la exposición "Replicantes: Usos del barro en La Pila, Ecuador" de Pamela Cevallos, comisariada por Malena Bedoya y montada en el Museo de América entre julio y septiembre de 2018. En aquella ocasión, participamos en el conversatorio inaugural de la exposición y presenté un avance del cortometraje: *Guadalupe Romero: artista, recopilador de vestigios y custodio del pasado*, que forma parte del documental web.

La intención de visibilizar estos materiales es doble: por un lado, transparentar mi lugar de enunciación y posicionarme en los debates recientes sobre repatriación del patrimonio, por otro lado, busca trazar posibles escenarios de investigación en torno la historia y la vida social de estas colecciones del Museo de América, como un contrapunto europeo que permite pensar en clave transatlántica y geopolítica. Es decir, aunque ciertamente el *hub* más importante en toda esta trama es la Galería Stendahl y los actores vinculados con este *actor-red*, el Museo de América no es un lugar neutral para pensar en las relaciones que

se dan entre coleccionismo y colonialialismo. Al ser este un museo de origen franquista que buscaba exaltar la labor colonizadora de España en los territorios americanos, estas colecciones representan una parte de esta historia de violencia colonial que se expresa en la dificultad y poca voluntad que tiene esta institución para sumarse a los diálogos interculturales y postcoloniales que se debaten actualmente con fervor. Parece que, al igual que otros museos europeos, poco les perturban estos movimientos y tendencias de pensamiento.

Ensamblajes, economía visual y consumos culturales

Como ha mostrado Matthew Robb (2017) las prácticas de coleccionismo, circulación y valoración del arte precolombino en los años cincuenta y sesenta del siglo pasado, deben ubicarse en el espectro amplio de la publicidad, el cine, la televisión o incluso el mundo de las tiendas departamentales y los diferentes dispositivos de exhibición y consumo:

> Estamos en un lugar extraño aquí. El marchante de arte Earl Stendahl crea un falso equipo de filmación de un documental para llevar a cabo excavaciones ilícitas de objetos reales. Billy Pearson filma excavaciones ilícitas para establecer la autenticidad de las esculturas cerámicas precolombinas para el director John Huston, pero tanto las excavaciones como las figuras resultan ser falsas. El director de cine Alfred Hitchcock utiliza una escultura precolombina falsa que contiene una película (realmente ficticia) como su mejor MacGuffin. George Pepper, un productor de cine exiliado en la Ciudad de México, usa un seudónimo para terminar algunas películas mientras presta y dona obras de arte precolombino al Museo Nacional de Antropología y al Museo de Arte Primitivo. El magnate de las tiendas de departamentos Morton D. May vende réplicas y objetos auténticos con semanas de diferencia. El espectro de comportamientos varía de público a privado, de oficial a clandestino y todas las áreas grises intermedias. Sus roles cambiantes son paralelos a las formas en que los objetos mismos cambian de significado según su contexto, de etnográfico a arqueológico, de un mero detalle de fondo a una obra maestra indiscutible. Quizás una de las razones por las que Hitchcock estaba tan seguro de que

MacGuffin no era nada era porque eran demasiadas cosas. (Robb, 2017, traducción propia)

Para sintetizar esta idea sobre los diferentes consumos audiovisuales y la economía visual (Poole, 2000) del coleccionismo, diseñamos un menú de navegación compuesto por dos televisiones antiguas que reproducen videos de archivo mostrando algunas perspectivas arquitectónicas, urbanas y socioculturales de la ciudad de Los Ángeles en la década de 1950. Mediante este menú, se puede acceder a dos opciones: a) Publicidad y b) Diseño de interiores. El primer caso habilita el ingreso a un álbum de imágenes que contiene anuncios publicitarios, principalmente de la campaña de *marketing* del licor de café *Kahlúa*, desarrollada entre mediados de los años sesenta y mediados de los noventa (Sund, 2000). Además se pueden visualizar anuncios publicitarios, trípticos y correspondencia relacionada con desarrollos tecnológicos de la empresa Mincom 3M. El segundo enlace permite ingresar a otra serie de imágenes relacionadas con los objetos prehispánicos montados como parte de escenografías en espacios domésticos, galerías y espacios privados de distintos coleccionistas (Nelson *et al.,* 2020) principalmente de la Galería Stendahl.

Finalmente, el sub-menú de navegación "Exhibir" fue pensado para desplegar imágenes y documentos relacionados con diferentes exposiciones temporales e itinerantes que sucedieron en Los Ángeles y el área metropolitana de California, durante el período de estudio (1940-1970). En este menú también se incluyen materiales de divulgación como trípticos, calendarios, postales, invitaciones y notas de periódico. Mientras que en el sub-menú llamado "Consumir" despliega el menú "Consumos culturales" descrito en líneas anteriores. Esta secuencia se comunica con el cortometraje testimonial de Chava Arellano. Esta decisión de montaje tiene la intención de generar un diálogo entre su testimonio, justo en el momento cuando nos está narrando su punto de vista en torno las dinámicas locales de saqueo y coleccionismo, que se conecta con algunos materiales visuales y documentales localizados en los diferentes repositorios y archivos.



Figura 10
Vista del menú de navegación: "Exhibir/Consumir".



El documental web interactivo como herramienta de exploración etnográfica: algunos ejemplos

En las siguientes líneas se presentan algunos ejemplos que pueden servir como referencias que, ya sea por la metodología utilizada, por el tipo de abordaje, el tema o las estrategias narrativas que se despliegan, constituyen ejemplos clave para este trabajo. En primer lugar, la *National Film Board* de Canadá, ha sido pionera en el desarrollo de herramientas transmedia, así como dispositivos y aplicaciones interactivas que se mueven en distintos campos disciplinares y de conocimiento. Un ejemplo de ello es *Kabul portraits* (2014),[17] un documental web interactivo creado por Arien Nasr y Jeremy Mendes, que muestra el fragmentado paisaje cultural de la ciudad de Kabul, Afganistán, en la era previa a la irrupción Talibana, ocurrida en 2021. El documental muestra las historias de seis personas (un periodista, una actriz, un fotógrafo, un artista contemporáneo, un pintor y una cineasta) y las dificultades cotidianas que enfrentan para desarrollar sus vidas en un contexto de guerra y violencia. Las estrategias narra-

17 Ver: http://kabulportraits.nfb.ca/main.html

tivas se despliegan a través de textos, fotografías, audios y videos que el usuario va descubriendo y eligiendo sin un orden predeterminado.

En América Latina podemos situar al colectivo *Sindicato Audiovisual*, integrado por un equipo de antropólogas y antropólogos visuales que opera desde Quito y Ciudad de México. Me gustaría destacar su proyecto *Cinemateca Digital del Ecuador* (2014)[18] una plataforma interactiva en dónde se pueden visualizar algunas de las películas más representativas de la historia del cine ecuatoriano, articuladas con documentos, datos históricos y narrativas multimedia. La herramienta se desarrolla a través de una línea de tiempo central que contextualiza los principales acontecimientos y personalidades de la época, en el plano nacional e internacional. Al navegar por sus diez nodos narrativos, el usuario puede ir encontrando textos informativos y técnicos, fotografías, materiales hemerográficos y las películas digitalizadas.[19]

Otro documental muy interesante que cuenta con una fuerte base en trabajo de archivo, es *El Secreto de la Luz* (2014)[20] de Rafael Barriga y Mayfe Ortega. Se trata de una exploración inmersiva en el archivo Rolf Blomberg.[21] Este proyecto me parece particularmente

18 http://cinematecanacionalcce.com/Cinemateca/

19 Otro de sus proyectos es la biografía interactiva de *Juan Cueva* (https://juan-cueva.com/) un arqueólogo, periodista y político ecuatoriano. En ocho capítulos narrados a partir de la memoria de su ex esposa Magdalena Armijos, el documental explora en la profundidad de sus archivos familiares, álbumes fotográficos y testimonios audiovisuales. También se adentra en las distintas facetas del personaje, sus viajes e intereses profesionales, así como sus filiaciones políticas. En suma, me parece que se trata de una referencia muy relevante para este proyecto, tanto por el tratamiento y despliegue narrativo de los materiales de archivo, como por la manera en la que logra integrar recursos como las entrevistas y los distintos audios recabados en campo. Concretamente la parte que tiene que ver con su faceta de arqueólogo puede ilustrar una metodología de trabajo para este proyecto.

20 Ver: http://www.elsecretodelaluz.com

21 Rolf Blomberg (1912-1996) fue un explorador, escritor, fotógrafo y cineasta de origen sueco que realizó una de las crónicas fotográficas, visuales y documentales más importantes del Ecuador en el siglo XX. Se puede encontrar más información sobre el personaje en el siguiente enlace: https://www.archivoblomberg.org/

relevante para la presente propuesta, ya que es una apropiación creativa del archivo para desplegarlo en distintas narrativas. El proyecto incluye opiniones de expertas y expertos, textos publicados por Blomberg, fotografías, algunas herramientas lúdicas, como rompecabezas y juegos, además de videoclips documentales cortos que se ensamblan mediante una voz en *off* que explica, describe y contextualiza los materiales.

Otro trabajo que fue pionero en América Latina en utilizar herramientas de visualización y recorrido espacial, así como paisajes sonoros concebidos como elementos que funcionan para articular la narrativa audiovisual interactiva, fue *Pregoneros de Medellín* (2015)[22] considerado como el primer documental interactivo en Colombia. La plataforma es una de cuatro herramientas expandidas que se complementan: el webdocumental interactivo, un largometraje documental, una serie televisiva y una exposición fotográfica. Se trata de una navegación espacial por el centro de Medellín y el objetivo es que el usuario descubra las historias de cada uno de los cuatro protagonistas del documental. Me parece que la principal virtud de la plataforma es el recorrido de 360 grados que se articula con su visualización en un mapa y con un paisaje sonoro que evoca los sonidos e imágenes del caótico y complejo centro histórico de Medellín.

Finalmente, también utilizando mapeos territoriales y recursos de navegación espacial, en México tenemos algunos ejemplos recientes como el *Mapa de la partería tradicional mexicana* (2020)[23] de Diana Álvarez Romo y Litay Ortega Hueso (Álvarez y Ortega, 2020) o el webdocumental *Oficios creativos* (2021)[24] de Mariana X. Rivera. Un webdoc realizado en el pueblo de los Reyes, Coyoacán, al sur de la Ciudad de México.

22 Ver: https://pregonerosdemedellin.com/#es
23 Ver: https://www.parteriatradicional.mx
24 Ver: https://oficioscreativos.mx/

Conclusiones

El uso de medios audiovisuales, así como la producción de plataformas interactivas y herramientas transmediales para la investigación antropológica y etnográfica, permite poner en juego diversas textualidades y universos narrativos. De igual manera, abre la posibilidad de transparentar experiencias de investigación, búsquedas y abordajes en torno al archivo, a partir de estrategias de ensamblaje que no podrían lograrse con textos escritos o narrativas lineales tradicionales. En este sentido, el documental web interactivo se presenta como un formato en expansión que facilita el despliegue de historias y narrativas etnográficas, además de extender los alcances de participación y colaboración en la investigación antropológica, no solo como un producto para la divulgación científica, sino también como una posibilidad de experimentación creativa.

Más allá de las dimensiones técnicas o narrativas, considero que el principal aporte que podría tener la plataforma aquí presentada, se encuentra precisamente en la posibilidad de re-pensar las lógicas sociales, culturales y políticas en torno a las relaciones y prácticas de valoración del patrimonio arqueológico, en un contexto geopolítico y global cambiante que sirvió como telón de fondo para otros procesos de explotación, apropiación y colonialismo que se están debatiendo con fervor en estos días. En este sentido, esta investigación se inscribe en un debate más amplio y contemporáneo en torno a las perspectivas de repatriación, retorno o restitución de objetos prehispánicos.

Toda vez que se trata de una herramienta en desarrollo, las ideas aquí esbozadas funcionan como una reflexión en torno al proceso de producción, edición y montaje de las piezas audiovisuales, así como articulación con el proceso de despliegue de los materiales, las búsquedas y las preguntas que se desarrollan en el archivo. La aproximación al archivo desde una perspectiva de diálogo entre el pasado y el presente, nos ha permitido pensar, trabajar y reflexionar con y desde el mismo. También nos ha permitido pensar en los objetos prehispánicos más allá de la arqueología y su institucionalidad, para entrar en el mundo

de las mercancías y la producción de sentidos que se construyen en los contextos de circulación, apropiación y consumo de los objetos, así como las relaciones entre los diferentes actores en juego y mostrar cómo se conectan entre sí.

Referencias bibilográficas

Acosta Castro, A. (2018). Itinerarios, temas y tramas de coleccionismo arqueológico en el Occidente de México: apuntes para un estado de la cuestión. *Em Questão*, *24*(2), 358-387 maio/ago. Porto Alegre. http://dx.doi.org/10.19132/1808-5245242.358-387

Acosta Castro, A. (2018b). Prácticas de coleccionismo, políticas de identidad y suturas discursivas en torno a los museos arqueológicos de la región Valles de Jalisco. *Memoria del 56.º Congreso Internacional de Americanistas.* Vol. 3. Arte. Salamanca. Instituto de Iberoamérica. Ediciones Universidad de Salamanca. http://dx.doi.org/10.14201/0AQ0251_3

Acosta Castro, A. (2022). *La materialidad del pasado. Prácticas de coleccionismo de objetos prehispánicos del Occidente de México (1940-1970): dinámicas globales, actores y economía visual.* [Tesis para obtener el grado de Doctor en Ciencias Sociales, en la LGAC: Patrimonio arqueológico, ambiental y cultural]. El Colegio de Michoacán. http://colmich.repositorioinstitucional.mx/jspui/handle/1016/1304

Álvarez Romo, D. y Ortega Hueso, L. (2020). Miradas sobre la partería tradicional mexicana: el documental interactivo como metodología interdisciplinaria para la documentación y transmisión de saberes. *Revista de Antropología Visual, 28*(1), 20. https://bit.ly/3Q35dba

Andrade, X. (2021). Ensamblajes y experiencia museal: la ingobernabilidad de "lo narco" en un museo policial. En Danilo Santos López, Ainhoa Vásquez, Ingrid Urgelles, *Narcotransmisiones. Neoliberalismo e hiperconsumo en la era del #narcopop*. El Colegio de Chihuahua. https://bit.ly/3DkjhVS

Andrade, X., Forero, A. M. y Montezemolo, F. (2017). Presentación del *Dossier* "Etnografías experimentales: repensar el trabajo de campo" *Íconos* 59, 11-22. https://doi.org/10.17141/iconos.59.2017.2909

Andrade, X. y Elhaik, T. (2018). Antropología de la imagen: una introducción. *Antípoda,* 33, 3-11. https://doi.org/10.7440/antipoda33.2018.01

Braun, B. (2000). El arte del Occidente y los artistas contemporáneos. En Richard F. Townsend, (ed.), *El antiguo occidente de México. Arte y*

Arqueología de un pasado desconocido. The Art Institute of Chicago/ Gobierno de Jalisco.

Byrne, S., Clarke, A., Harrisson, R. y Torrence, R. (eds.) (2011). *Unpacking the Collection. Networks of Material and Social Agency in the Museum.* Springer Editorial.

Cevallos, P. (2017). Precolombinismo: prácticas de coleccionismo y arte moderno en Ecuador. En Giuliana Borea (ed.), *Arte y Antropología: estudios, encuentros y nuevos horizontes* (pp.79-86). Pontificia Universidad Católica del Perú. https://bit.ly/43u9B5N

Coe, M. D. (1993). From Huaquero to Connoisseur: The Early Market in Precolumbian Art. En Elizabeth Hill Boone (ed.), *Collecting The Pre-Columbian Past* (pp. 271-290). Dumbarton Oaks.

Chávez Carvajal, H. (2015). *Documental interactivo y antropología visual: reflexiones en torno a colaboración y autoría*. [Tesis de maestría en Antropología Visual y Documental Antropológico]. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales-Sede Ecuador.

Clifford, J. (2001). *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Gedisa.

Dammann, A. (2011). *Exhibitionist: Earl Stendahl, Art Dealer as Impresario.* Angel City Press.

Dansac, Y. (2012). Conceptualizaciones nativas y etnoconocimientos sobre los vestigios prehispánicos en el folclore rural. Notas de la exploración del patrimonio etnológico de Teuchitlán (México). *Apuntes*, *1*(5). Pontificia Universidad Javeriana.

Dudley, S. (ed.) (2010). *Museum materialities. Objects, engagements, interpretations.* Routledge.

Elhaik, T. y Marcus, G.(2012). Diseño curatorial en la poética y política de la etnografía actual. *Íconos*. *Revista de Ciencias Sociales 42,* 89-104. https://bit.ly/3DeoqPv

Gaudenzi, S. (2013). *The Living Documentary: from representing reality to co-creating reality in digital interactive documentary.* [Tesis presentada para el grado de Doctor en Filosofía]. Goldsmiths (Centre for Cultural Studies), University of London.

Gifreu, A. (2011). El documental multimedia interactivo como discurso de la no ficción interactiva. Por una propuesta de definición y categorización del nuevo género emergente. *Hipertext.net, 9*. https://bit.ly/46RWZs6

Gorbach, F. y Rufer, M. (orgs.) (2016). *(In)disciplinar la investigación: archivo, trabajo de campo y escritura*. Siglo XXI/Universidad Autónoma Metropolitana.

Gutiérrez de Angelis, M. (2012). Antropología visual y medios digitales: nuevas perspectivas y experiencias metodológicas. *Revista de Antropología Experimental, 12,* 101-112. Universidad de Jaén.

Gutiérrez de Angelis, M. (2021). Antropología visual expandida: grafismo parietal y realidad mixta en el sitio arqueológico Cueva de las manos (Argentina). *Revista de Antropología Visual, 29*, 11-20. https://bit.ly/3OhW6Sx

Gutiérrez de Angelis, M. y Jalos de Miranda, T. (2013). No lineales, interactivas y reflexivas: Nuevas perspectivas y experiencias metodológicas en Antropología Visual. En Elena Nava Morales y Frida Calderón Bony (coords.), *Reflexiones sobre el oficio antropológico*, (pp. 53-74). Abya-Yala.

Harrison, R. (2013). Reassembling Ethnographic Museum Collections. En Rodney Harrison (ed.), *Reassembling the Collection. Ethnographic Museums and Indigenous Agency* (pp. 3-37). School for Advanced Research Press.

Lerner, J. y Ortiz Torres, R. (2017). *L.A. collects L.A.: Latin America in Southern California collections.* Bom Dia Boa Tarde Boa Noite.

Lira Larios, R. (2015). Carl Lumholtz y la objetualización de la cultura indígena en la Sierra Madre Occidental. *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México* IIH-UNAM, *50,* 8-27. https://doi.org/10.1016/j.ehmcm.2015.08.001

MacDougall, D. (2009). Cinema Transcultural. *Antípoda, 9, julio-diciembre,* 47-88.

Nelson, M., Sherman, W. H. y Hoobler, E. (2020). *Hollywood Arensberg-Avant-Garde Collecting in Midcentury L.A.* Getty Publications (Getty Research Institute).

O´Neil, M. E. y Miller, M. E. (2017). An Artistic Discovery of America: Exhibiting and Collecting Mexican Pre-Hispanic Art in Los Angeles from 1940 to the 1960s. En Wendy Kaplan (ed.), *Found in Translation: Design in California and Mexico, 1915-1985* (pp. 162-167). LACMA y Prestel.

Poole, D. (2000). *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. SUR/Consejería en Proyectos.

Rivero Fragoso, L. A. (2021). El documental interactivo, una forma multimedia de presentar la narrativa para la reconstrucción de los movimientos sociales en la web. *Entretejidos, 14*(8) Vol. 1, febrero-mayo. https://bit.ly/3DoLmvb

Robb, M. (2017). The Pre-Columbian as MacGuffin in mid-century Los Angeles. En Jesse Lerner y Rubén Ortiz Torres, *L.A. collects L.A.: Latin America in Southern California collections* (pp. 49-64). Bom Dia Boa Tarde Boa Noite.

Sund, J. (2000). Beyond the Grave: The Twentieth-Century Afterlife of West Mexican Burial Effigies. *The Art Bulletin*, *82*(4), 734-767. https://doi.org/10.2307/3051420

Vargas Reyes, C. (2018). Kurt Stavenhagen, coleccionista de arte prehispánico. *Intervención,* 9(18), 80-86. http://dx.doi.org/10.30763/intervencion.2018.17.202

Zepeda García Moreno, G. (2000). *Guardianes y moneros. Patrimonio arqueológico y supervivencia campesina en el sur de Nayarit*. [Tesis de Maestría en Antropología Social]. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. Unidad Occidente.

Sección 4

HISTORIA Y VISUALIDADES

Cruces entre el cine etnográfico y el documental político en Argentina: mirada, alteridad y conflicto social

Franco Passarelli
Instituto de Investigaciones Geohistóricas (CONICET/UNNE)
fpassarelli16@gmail.com

Introducción

En este capítulo se pretende realizar un recorrido fílmico desde los años veinte del siglo pasado hasta la actualidad, de realizadores, formas de representación, temas y circuitos de circulación, entablando diálogos entre audiovisuales que hasta el momento no se habían estudiado en la historia del cine argentino. El objetivo del trabajo es trazar una línea temporal de las tramas y articulaciones entre la historia del cine etnográfico y el documental político en Argentina durante gran parte del siglo XX y principios del XXI. Para "tejer" dicha trama, se van a emplear los conceptos de mirada, alteridad y conflicto social como ejes de análisis. La mayoría de los realizadores que se verán en el recorrido histórico, son cineastas que se dedicaron a trabajar con metodologías y formas de representación etnográficas (poniendo en disputa la mirada y la alteridad), así como antropólogos que abordaron en sus films el conflicto social desde un lugar comprometido, dando cuenta de los intercambios entre el campo de la Antropología y el Arte.

El capítulo propone tres grandes momentos históricos para analizar dichas intersecciones. Durante la primera etapa, que abarca de los años veinte a los cincuenta, se focaliza en una serie de films que trabajan las relaciones de alteridad y el conflicto social de forma innovadora para el cine comercial del momento. A lo largo de los primeros años del cine en Argentina, la función educativa estatal a partir

de la producción de noticieros, marcó una forma de representación de la sociedad ligada a las élites criollas. De este modo se recogerán un conjunto de películas silentes pioneras en trabajar con formas audiovisuales transformadoras, así como con temáticas conflictivas (la identidad nacional, la lucha de clases y la explotación indígena). Luego ubicamos el segundo periodo hacia comienzos de los años sesenta con las realizaciones de Fernando Birri y Jorge Prelorán, como fundadores del cine etnográfico y político en Argentina.

Estos realizadores van a ser una de las piedras angulares de la aparición del Nuevo Cine Latinoamericano. Veremos cómo muchos de estos cineastas van a experimentar con metodologías y temáticas etnográficas, en función de sus objetivos políticos. Para finalizar este período colocamos a la última dictadura militar de 1976 a 1983, como un periodo aterrador y sumamente oscuro para toda la sociedad argentina, sin excepción del cine. Con la vuelta a la democracia, el cine documental comienza a repensar la(s) memoria(s) de lo vivido durante la dictadura, y retoma el perfil social y militante de los años sesenta pero con nuevas formas de producción y representación. Además aparecen los colectivos cinematográficos *Cine Testimonio* y *Cine Ojo* donde se trabaja lo político y lo etnográfico como dos caras de una misma moneda.

Ya en los años noventa y comienzos de los dos mil, se impulsan los documentales narrados en primera persona, donde se pone el énfasis en el punto de vista del realizador y se cuestionan las formas clásicas de representación. Desde los años dos mil hasta la actualidad surgieron numerosas producciones donde la construcción de las relaciones de alteridad, la incorporación del conflicto social y su mediación a través del uso de archivos fílmicos y fotográficos, son comunes a las dimensiones etnográficas y políticas en el audiovisual.

Alteridades y cine etnográfico

En este apartado teórico, se van a presentar discusiones en relación con las construcciones de la mirada y la alteridad, para dar cuenta del desarrollo histórico y actual del concepto de cine etnográfico. Los

debates sobre cine etnográfico derivan de forma obligada en la tarea del antropólogo y en el papel de la etnografía. Siguiendo a Gastón Carreño (antropólogo audiovisual chileno), "¿Hay un solo modo de hacer cine etnográfico? ¿Hay una sola etnografía? Malinowski sienta las bases de la etnografía pero…¿Todos creemos en la misma etnografía? Creo que en el cine etnográfico ocurre el mismo debate, no creo que haya una sola categoría de cine etnográfico".[1] Sin lugar a dudas es difícil establecer una categoría uniforme y universal de cine etnográfico, ya que hay muchos tipos de etnografía con otros tantos enfoques teóricos.

No existe un solo modelo, una sola definición común, a todos los países, todas las regiones y todos los tiempos. Sus definiciones van a tener que estar ancladas a su contexto y sus condiciones de producción necesariamente, donde el desafío de los investigadores que trabajan con este tema, es hacer consciente y reflexiva la elección de cada modelo. Como toda definición conceptual, cada modelo tiene sus bases teóricas y metodológicas fundamentales, y por lo tanto la asunción de ellas implica un posicionamiento académico y político. A continuación, se van a desarrollar algunas definiciones sobre cine etnográfico, aclarando la posición que se compromete la presente investigación.

Si pensamos en el concepto de cine etnográfico "la historia de la antropología visual ha estado dominada por la producción y el uso del filme etnográfico. (…) Tylor sostiene que lo distintivo de la aproximación de la antropología visual radica únicamente, pero poderosamente, en el medio" (Banks y Ruby 2011, p. 8). Los estudios de los films etnográficos como medio de comunicación de conocimientos antropológicos dominaron el campo de la Antropología Audiovisual, pero como aclaran Banks y Ruby, no hay que perder de vista el mensaje (forma/contenido) ni el contexto (uso).

Estos mismos autores agrupan las discusiones sobre cine etnográfico en tres grandes líneas: 1) El etiquetado de "etnográfico" donde, desde un sentido difuso cualquier filme que trate sobre la cultura puede

1 Entrevista personal, 24 de Agosto de 2015 en FLACSO, Quito, Ecuador.

ser catalogado como tal. En esta dirección ambos autores afirman que deben ser films que sirvan para enseñar antropología y por lo tanto tener conceptos antropológicos claros. 2) El diálogo entre el proceso de producción del film y la representación. Con esto se refieren a las relaciones que estableció el antropólogo en el trabajo de campo y cómo esto queda expresado en la pantalla. Por último, 3) El contexto de recepción, donde los trabajos son más escasos (ya que se privilegió el contexto de producción) pero no por eso menos importante. Según Banks y Ruby este último punto se debe a que muy pocos profesores de antropología proyectan sus propias películas.[2] Además, agregan que prácticamente no hay estudios de audiencias televisivas que consuman films etnográficos.

Teniendo en cuenta estos tres criterios, el cine etnográfico de principios del siglo XX fue de la mano con el paradigma mimético y el colonialismo (Minh-ha, 1986; Rony, 1996; Nichols, 1993). Siguiendo a Mac Dougall (2006), si pensamos en los comienzos de la disciplina antropológica, vemos que hacia fines del siglo XIX se trasladaba indígenas a exhibiciones en el centro de los países colonialistas, como en la Exposición Colombina del Mundo, programada por la Universidad de Chicago en 1893 o la Exposición Etnográfica del África Occidental, realizada en París en 1895.

En la mencionada exposición de París, el antropólogo francés Félix-Louis Regnault, presentó la "cronofotografía" siendo la primera grabación sobre el comportamiento humano en una investigación científica. Unos años más tarde, en 1898, Alfred Haddon emprende un viaje de investigación exclusivamente antropológico con un equipo de especialistas al Estrecho de Torres y lo que registró Haddon audiovisualmente, con una duración de 4 minutos y medio, fue la ceremonia de Malu-Zogole (con sus típicas grandes máscaras), danzas

2 Una excepción es el trabajo de Wilton Martínez (1992) *¿Quién construye el conocimiento antropológico? Hacia una teoría del espectador de cine etnográfico que ha investigado la recepción de filmes etnográficos con sus alumnos de antropología.*

en la playa de los Isleños de Mer y a los mismos Isleños creando fuego (Griffiths, 1996).

El objetivo de estas filmaciones era producir un catálogo de films sobre el comportamiento humano para que circulen como material de consulta en la academia. Esta podría llegar a ser considerada la primera película etnográfica. Para conceptualizar estos dos trabajos, la antropóloga catalana Elisenda Ardèvol, distingue estos tipos de registros como *cine de investigación etnográfica*, y lo define como "la técnica cinematográfica aplicada a la investigación, la obtención de datos, la observación diferida y el tratamiento de los mismos" (Ardèvol, 2006, p. 62).

Sin embargo, para la misma época, los hermanos Lumière también estaban experimentando con el cinematógrafo, pero en las ciudades. Las películas estaban pensadas para un público masivo, no tenían una investigación sistemática y no participaba ningún antropólogo. A pesar de eso tienen un valor etnográfico si cambiamos de punto de vista la definición de cine etnográfico:

> Si nosotros asumimos que un filme etnográfico es un documental que ilumina algún aspecto de la cultura, entonces el más temprano filme etnográfico es el de los hermanos Lumière, "actualities" –un carrete, una sola toma de episodios de comportamiento humano, como la Salida de la fábrica Lumière (1895). (Durington y Ruby, 2011, p. 195, traducción propia)

Esta definición más laxa, se expresa posteriormente en films documentales narrativos, como *Nanook el esquimal* (Flaherty, 1922), primer largometraje del cineasta Robert Flaherty, que ocupa un lugar especial tanto en la historia del documental como del cine etnográfico. El elemento novedoso fue la introducción del término "narrativa" (categoría asociada al cine de ficción) en el cine documental y etnográfico. Lo importante es que el realizador reconstruye el modo de vida inuit, a partir de una estructura narrativa clásica, estableciendo como eje la romantización y el esencialismo cultural. Este tipo de films relacionados

con lo exótico, a pesar de no ser científicos, crearon un canon en la representación que se corresponde con el modelo mimético.

> De esta forma, tanto la película de Curtis como la de Flaherty inauguraron un género que, más allá de los cuestionamientos sobre su carácter científico, se constituyó en la base para la puesta en escena del espectáculo etnográfico a través del cual se buscó ofrecer una visión romántica del primitivo, no contaminado por la civilización occidental, habitante de un tiempo anterior al histórico, pero a su vez condenado a su desaparición (Grimshaw 47-51; Ardèvol 79-83). Este tipo de narrativas cinematográficas compartió este esquema, que posteriormente se constituiría en un canon tanto estético como discursivo. (Guarín, 2012, p. 175)

En la actualidad, desde teorías contemporáneas y decoloniales, se entiende que una investigación mimética intenta recolectar los datos objetivamente, deshistorizando y aplicando los modelos de "etnografía pastoral" propuestos por el antropólogo James Clifford (1998) y "taxidermia", formulado por la especialista en estudios fílmicos Fatimah Rony (1996). El primer modelo tiene su anclaje en la escritura etnográfica como alegoría, siguiendo el "giro textual" de la antropología posmoderna, dando cuenta que el traspaso de la experiencia discursiva oral a la textual, siempre va a tener el espíritu del salvamento, donde "el aspecto más problemático y con mayor carga política de esta evocación 'pastoral' es cómo coloca despiadadamente a los otros en un presente que se convierte en pasado" (Russell, 1999, p. 119).

Además de envolver dicha trama sobre la mirada particular, este modelo intenta esconder las marcas de enunciación del autor, borrando desde los debates contemporáneos, la política y la mirada de la construcción de alteridad. Con respecto al segundo enunciado, Rony (1996) propone el término de taxidermia en asociación con lo etnográfico, lo que significa seguir viendo como vivo algo que está muerto. En este sentido, entendemos a la taxidermia como "borrar las supuestas impurezas de cambio cultural, y con ello eludir la realidad del contacto cultural, la colonización y el proceso histórico" (Morris,

1996 en Griffiths, 2002, p. 305, traducción propia). Sin embargo, cambiando de paradigma, una definición de cine etnográfico sugerida por la antropóloga norteamericana Faye Ginsburg incluye estas consideraciones, y resulta esclarecedora:

> El ejercicio del cine etnográfico (...) debe ser parte de un *continuum* de prácticas comprometidas en la representación de la cultura, las cuales deben estar enredadas ampliamente en los procesos sociales, culturales y políticos comprendiendo las relaciones de desigualdad. (Ginsburg, 1999 en Campo, 2014, p. 25)

En este sentido la alteridad va más allá de analizar solo lo "cultural", sino que se entienden dichas relaciones envueltas en tramas de autoridad y poder. La alteridad queda en el centro de los engranajes políticos entre investigador/realizador y sujeto filmado. Pensar la categoría de cine etnográfico a nivel local, replantea obviamente la figura del "otro":

> Ahora bien, ¿Interpela en realidad la antropología al "otro cultural", creado desde un ejercicio de extrañamiento? Probablemente sea esa la realidad en el centro. Pero en el Sur, no podemos desconocer que ese "otro cultural" también debe ser interpelado como otro "político" y "social". (Moya *et al.,* 2006, p. 116)

En suma, la alteridad se piensa necesariamente en relación con la mirada y la política. Sin lugar a dudas, en el Sur global, este debate se torna sumamente necesario para la historia misma de la antropología y el cine. El ejercicio de pensar al "otro cultural" desde el Centro (Europa y Norteamérica), como señala la cita, debe ser cuestionado y reformulado desde las historias locales.

Cine documental político y conflicto social

A nivel mundial e histórico, rescatamos como pioneros del cine documental político a tres films: *A propósito de Niza* (Jean Vigo, 1930), *Las Hurdes* (Luis Buñuel, 1933) y *El Hombre y la Cámara* (Dziga Vertov, 1929). Estos tres films, claramente relacionados con el pensamiento

soviético de la época, propusieron una forma novedosa de entender la realidad, más allá de su "tratamiento creativo".[3] Discutieron con el modelo de documental expositivo en boga a principios del siglo XX, y pretendía que sus obras quebraran los límites entre teoría, historia y crítica, al profundizar en el análisis histórico, explicitar los supuestos del realizador en pantalla, revelar el proceso de producción, ubicar al film en múltiples contextos de exhibición y posicionar al espectador de modo activo. Los tres ejemplos, son tomados en las discusiones teóricas y metodológicas en Antropología Audiovisual (Rouch, 1985), lo que habla de una conexión más entre ambos tipos de cines.

En Argentina hay un notable desarrollo de investigaciones en los últimos veinte años, que se dedicaron a dilucidar el complejo vínculo entre el cine documental y la política en diferentes momentos históricos, como el trabajo de Ana Amado (2009) que abarca desde 1980 al 2007 o el de Gustavo Aprea (2008) que profundiza el periodo de 1982 hasta el 2008. También se destacan los libros compilatorios de Sartora y Rival (2007), Sel (2007) y Ana Laura Lunisch y Pablo Piedras (2011) que brindan una variada serie de ensayos sobre múltiples formas del documental político en la historia del cine en Argentina. Si bien el "cine político" (no solo documental) eclosiona en la Unión Soviética como parte de un aparato estatal de propaganda partidaria, en su desarrollo histórico demuestran estas investigaciones que el concepto no quedó fijado solo a este objetivo.

Siguiendo a Ana Laura Lusnich (2011, p. 24), se define al cine documental político (la autora lo llama cine político y social) por ser un cine de "exposición ascendente, y manifiesta de los conflictos sociales y políticos en el cuerpo del relato" que se consolidó con la aparición del Tercer Cine en Argentina y el Cinema Novo brasileño. Por lo tanto, se entiende al documental político como una herramienta de acción y crítica sobre el contexto social, donde el director manifiesta su punto de vista de un "modo persuasivo" con respecto a un problema (Nichols,

3 Aquí se parafrasea a John Grierson, quien propuso este conocido término como definición del documental.

1997). Pero no solo se refiere el documental político por su contenido, sino que también se ponen en disputa herramientas estéticas y técnicas, así como procesos de producción y circulación.

> Comprendido como un fenómeno complejo que abarcó la reformulación de los modelos narrativos y espectaculares y que, a su vez, desarticuló el aparato industrial legitimado sustituyéndolo por múltiples alternativas de producción, circulación y exhibición, el cine político-militante latinoamericano fija sus fechas de desarrollo entre 1967 y 1977, señalando el comienzo de esta etapa el encuentro realizado en Viña del Mar, Chile. (Lusnich, 2009, p. 49)

Por el lado de la exhibición de estos films, durante los años sesenta y setenta, se proyectaron en espacios no-comerciales, en reiteradas ocasiones clandestinos, y comenzaron a entrar de forma periférica en el circuito comercial y de festivales, generando nuevos circuitos para la presentación de las obras. Se acata la definición de cine militante de Solanas y Getino (1971), donde se entiende que existe una vinculación orgánica del cineasta con una fuerza política revolucionaria así como en la instrumentalización del film en la lucha política por la liberación (Mestman, 2001 en Schervosky, 2016, p. 46).

Un libro fundacional del análisis entre cine y política es el de Octavio Getino y Susana Velleggia (2002), donde sostienen la idea que este tipo de cine no se refiere solo a “la política” partidaria, sino que manifiesta una idea del mundo, del hombre y de los pueblos, diferente a la que intenta imponer el cine hegemónico. En este sentido su carácter de periférico y “contra-cultural” se refleja en procesos de producción alternativos (muchas veces autogestivos), por fuera del circuito comercial.

Lo mismo ocurre con su modo de representación donde van a intentar poner de manifiesto nuevas fórmulas de “realismo” ligadas a la marginalidad y la memoria (Aprea, 2015); o bien van a cuestionar a través de novedosas experimentaciones con las herramientas del lenguaje audiovisual, los sistemas de significación de la construcción de la realidad en la imagen. El documental político desafía las relaciones

de dominación establecidas en el plano de la representación, y pone en discusión cómo debe hacerse un film (proceso de producción), de qué forma debe ser exhibida (circulación), y cuál debe ser su consumo. El carácter comprometido en su relación con el entorno y con los sujetos filmados, se va a ver reflejado en estas tres instancias. Con respecto a esta definición, y en una línea similar a la de Getino y Velleggia, el investigador chileno Rubén Dittuns señala que:

> El documental se transforma en político cuando asume una postura frente a la disputa de poder en las que están en juego un modelo de sociedad, formas de identidad y contradictorios proyectos de Estado-nación. (Dittuns, 2012, p. 40)

En este trabajo se propone que el concepto de documental político incluye a la lógica militante y partidaria, pero no se queda anclado solo a esa definición. Lo que se pone en juego en el documental político es la idea de poder, entre el realizador, el sujeto filmado y la sociedad, donde "las fronteras entre el realizador y los sujetos, los agentes activos y su representación, se disuelven en un más fluido y permeable constructo" (Zimmermann, 2000, p. 95, en Campo, 2015).

Historia de las relaciones entre el cine etnográfico y el cine documental político en Argentina

Primera época: 1900-1930, primeros encuentros

En los primeros pasos del cine en Argentina se observan una serie de experiencias ligadas a la función informativa del medio audiovisual como herramienta de comunicación masiva. El cine comercial posterior a la Primera Guerra Mundial,[4] cuando surgen los noticieros, se destaca un claro discurso basado en la identidad nacional, la conso-

4 Las primeras proyecciones de imágenes-movimiento en Argentina se realizaron en la temprana época de 1896, tan pronto como surgió el cinematógrafo. Los pioneros camarógrafos eran inmigrantes europeos que habían aprendido el oficio de la fotografía en sus países de origen.

lidación estatal y la modernidad. Sin embargo, en esta primera década del siglo XX, todavía no estaban claramente definidas las fronteras entre noticiero y documental.[5]

En Argentina, dicha nueva ola tanto de noticieros como de ficciones al servicio del Estado, se produjo en un contexto social marcado por la inmigración (principalmente europea) y en consecuencia, con el crecimiento desproporcionado de las ciudades, donde se comenzó a concentrar la pobreza, la miseria y la marginalidad. Al mismo tiempo, la negación y el exterminio de las comunidades indígenas por todo el territorio nacional se continuó produciendo con el avance de la frontera interna, que se desarrolló desde el siglo XIX.

La "identidad argentina" se encontró en disputa, a partir de los grandes cambios demográficos, sociales y culturales sufridos en poco tiempo. La figura del "gaucho" fue el emblema nacional bajo la revalorización de la literatura y los filme, con el aval de las élites y los intelectuales nacionalistas. En consonancia con este discurso, iba aparejado la consolidación de un Estado soberano, centralizado y ordenado donde el cine se transformó en el medio ideal para educar a la población. En las diferentes proyecciones, los espectadores podían encontrar desde noticieros con actualidades y variedades, hasta grandes producciones extranjeras (en su mayoría realizadas en Hollywood) donde se desarrollaban funciones durante todo el día. La relación entre cine y política estatal lo explica la investigadora Irene Marrone:

> En esos tiempos de instauración del Estado nacional moderno y soberano, la filmografía documental se ocupa en especial de publicitar las obras de los gobiernos conservadores, sus actos públicos, su políticas internacional, la intensa vida social de sus miembros y la de sus hués-

5 Hay un extenso debate en relación con esta problemática, acerca de si considerar a los noticieros de esa época como films documentales o no. Campo recoge este debate para terminar concluyendo que "En el fondo, se trata de estar más cerca de ser registros informativos, en el caso de los noticiarios, las actualidades y la toma de vistas; y, en el caso de films documentales, de relatos o discursos creativos" (2015, p. 8).

> pedes ilustres y, sobre todo, de promover y difundir la invención de una liturgia patria. (Marrone, 2003, p. 32)

Siguiendo a Marrone (2003), los films de esta primera época carecían de una mirada crítica sobre el contexto, omitiendo por ejemplo las revoluciones radicales o la separación entre la Iglesia y el Estado, que eran los grandes temas sociales del momento, al menos para la prensa escrita. Los sectores subalternos, como inmigrantes, indígenas, peones y obreros eran invisibilizados por las imágenes-movimiento, focalizándose en la aristocracia y en las fiestas típicas nacionales en función de construir la historia nacional. Ejemplos de estos espacios, personas y sucesos que no eran relatados, son los noticieros de Max Glücksmann y Federico Valle de los años veinte.

Sin embargo, a partir de 1910 (año del cumplimiento del Centenario de la Independencia Argentina), se destacaron una serie de realizadores que ponen su foco en determinados problemas sociales y que se desligaron parcialmente del cine comercial del momento. En sus films exhibieron los conflictos rurales, la explotación laboral, la lucha de clases en la ciudad y las sublevaciones indígenas. Sus personajes eran gauchos, inmigrantes, indígenas y mestizos, los cuales hacían eco de los estereotipos de ciudadanos de una nación que se intentaba consolidar a partir de las novedosas imágenes-movimiento masivas. Según Andrea Cuarterolo, especialista en historia del cine silente en Argentina, el cine de corte social tiene sus semillas en el mencionado momento histórico, principalmente a partir de cuatro estrategias narrativas y estéticas que luego serán retomadas por el cine político más adelante:

> a) El abordaje de temas sociales o políticamente conflictivos para la época; b) La elección de un "otro" como protagonista del relato; c) La elección de espacios alternativos y la problematización de los espacios convencionales; d) La utilización del humor o la sátira para cuestionar aspectos del contexto sociopolítico. (Cuarterolo, 2009, p. 147)

Al mismo tiempo, los temas comenzaron tímidamente a desafiar a los films comerciales y también se emplearon nuevos usos del

lenguaje audiovisual. Ejemplos de ello fueron la inclusión de escenas documentales en filmes donde prevalece la ficción como narrativa, la actuación de sujetos sociales como protagonistas que personifican sus propios conflictos, y la localización en espacios alternativos (suburbios, campos, entre otros) por fuera de los decorados teatrales. Cuarterolo destaca una serie de films ficcionales que responden a estas nuevas formas, los cuales son: *Nobleza gaucha*[6] (1915), *Perdón, viejita*[7] (1917), *Juan sin ropa*[8] (1919), *En pos de la tierra*[9] (1922) y *El último*

6 En este filme aparece claramente delineada la tensión entre el campo y la ciudad, cuestión clave en la literatura argentina de todo el siglo XIX y principios del XX. En dicho relato se rompe con la idealización romántica del campo impoluto, para darle el carácter de "un espacio contradictorio, con personajes nobles, pero también con autoridades corruptas que responden a los intereses de los terratenientes y donde la única posibilidad de cambio proviene de la combinación de fuerzas (la criolla y la inmigrante)" (Cuarterolo, 2008, p. 6).

7 "Perdón, viejita" (1917), pertenece al realizador José Agustín Ferreyra (o más conocido como "el negro Ferreyra"). Hijo de madre negra y padre europeo, Ferreyra narraba historias y mostraba imágenes de los suburbios hasta ese momento nunca vistas. Al mismo tiempo tenía una metodología poco concomitante con las técnicas de cine hollywoodense clásico (mimético) que llegaban al país: él prefería emplear a actores no profesionales intentando dar una sensación de realismo más hondo, a la vez que defendía la idea de un cine nacional, por fuera de las grandes industrias.

8 *Juan sin ropa* (1919) dirigida por Georges Benoit pero con el guion de José González Castillo, narra la historia de un gaucho que busca mejor vida en la ciudad. De este modo, consigue un empleo en un frigorífico pero debido a las pésimas condiciones laborales, organiza una huelga contra los dueños. Dicha manifestación es reprimida ferozmente por la policía y el protagonista huye hacia el campo donde se termina convirtiendo en un importante dirigente agrario que se enfrenta a los acopiadores y especuladores de granos. En el final logra posicionarse como un personaje conocido y es elegido para ocupar un cargo en el Parlamento. Así como en *Nobleza gaucha*, "en esta lucha de clases es nuevamente la alianza del protagonista con un inmigrante la que les otorga la fuerza para vencer" (Cuarterolo, 2008, p. 9). Las imágenes del filme también tienen fragmentos de documentales, dando cuenta de la intención de generar un fuerte realismo y verosimilitud en la historia.

9 *En pos de la tierra* (1922) filmado por Federico Valle a pedido de la Federación Agraria Argentina. La película narra la historia de un inmigrante italiano que llega a Buenos Aires con la idea de trabajar en la ciudad. Sin embargo, no encuen-

malón[10] (1918). Cada uno de ellos revela el carácter innovador en la construcción de las relaciones de alteridad (inmigrantes y criollos, indígenas y criollos, gauchos y criollos) así como del conflicto social; y por lo tanto, constituyen un antecedente fundamental tanto para el cine etnográfico como para el cine documental político en Argentina.

Por otra parte, se produjeron una numerosa cantidad de films hechos por extranjeros, especialmente retratando a las comunidades indígenas en Argentina de comienzos del siglo XX (ver Passarelli, 2017). Estas obras evitaron abordar el conflicto social en sus descripciones, a partir de los cánones miméticos de representación etnográfica. Sin embargo, un párrafo aparte se merecen las películas al estilo *travelogues*, que retrataron principalmente paisajes alejados, "exóticos", inmensos, peligrosos y laberínticos, empleando narrativas muy similares a los documentales etnográficos de la época. Así encontramos la película *Tras los senderos indios del Río Pilcomayo* (1922/1950) realizada por Haeger en el marco de la expedición sueca al Chaco formoseño. Según el análisis de las historiadoras y antropólogas Mariana Giordano y Anne Gustavsson (2013), este film bordea los límites del documental etnográfico y del documental de expedicionarios.

Un caso especial son las expediciones salesianas enmarcadas en la misión Don Bosco que tuvieron un rol preponderante en la captura de imágenes de indígenas en todo el continente americano para estas mismas fechas. El sacerdote Alberto María de Agostini fue quien registró en la parte más austral de la región patagónica argentina

tra trabajo y se desplaza hacia el campo donde primero hace de peón y luego consigue alquilar un campo. El conflicto surge cuando los intermediarios se quedan con gran parte de la ganancia y por lo tanto el personaje principal decide recurrir a la Federación Agraria como forma de lucha colectiva.

10 La trama del film se focaliza en un suceso ocurrido en 1904, donde cientos de indígenas mocovíes (hoy moqoit) del noreste argentino, intentaron ocupar tierras que habían perdido en manos del Gral. Benjamín Victorica en 1884. Dichas tierras habían sido invadidas por las fuerzas militares y obligaban a las comunidades indígenas a permanecer en los márgenes, sumidos en la miseria. Esta situación de hambre y penuria es la que el filme de Greca intenta retratar.

(actualmente provincia de Tierra del Fuego) a los *selk´nam*, *yámanas* y *alakaluf*. Su film más reconocido fue *Terre Magellaniche*, grabado entre 1910 y 1932, donde retrató a los indígenas del lugar, así como los paisajes y las ciudades. El conflicto social y la historización de las comunidades indígenas, quedaba vedada por la pintura de un paisaje pintoresco y la romantización de la alteridad.

Segunda época: 1950-1983, inicio y consolidación del nexo entre lo político y lo etnográfico

Ya en la época de posguerra, en el marco de la Guerra Fría, los adelantos tecnológicos posibilitaron nuevas formas de lenguaje en el cine documental. Cámaras más ligeras y baratas junto con el registro del sonido sincrónico potenciaron búsquedas innovadoras que se mantienen hasta hoy en día. De este modo, a nivel mundial, surgieron tres corrientes de cine documental claramente diferenciadas por las historias académicas y políticas de sus contextos de producción: el *cinema vérité* en Francia, el *free cinema* en Reino Unido y el *direct cinema* en Norteamérica. Bajo paradigmas distintos, (el primero más cercano al constructivismo y los otros dos adscriptos al mimético) sus formas de representación comenzaron a impregnar las escuelas de cine de todo el mundo. Sin embargo, en Latinoamérica, se construyó un nuevo tipo de cine, ligado directamente a la realidad del momento:

> Terminada la Segunda Guerra Mundial, se producen importantes innovaciones tecnológicas y de lenguaje en el universo del cine documental. En América Latina, esas novedades se conjugarán con el crecimiento acelerado de la movilización política de la sociedad, para dar como resultado una reformulación en los modelos y propósitos hegemónicos de las realizaciones que se encuadraban en el género. (Kriger, 2003, p. 289)

De este modo, hacia fines de la década de los años cincuenta surge una figura trascendental en los intersticios entre el cine documental político y el cine etnográfico en Argentina: el cineasta Fernan-

do Birri.[11] Formado en el Centro Experimental de Cinematografía de Roma entre 1950 y 1953 (en 1955 regresa a su país), absorbió las ideas del neorrealismo y del documental británico como la encuesta social y el fotodocumental, que luego aplicaría en su obra más reconocida *Tire Dié* (1958-1960). Según Claudio Remedi, las rupturas del film *Tire Dié* se pueden dividir en cuatro ejes*:* primero, la enseñanza de la técnica cinematográfica que excedió los niveles universitarios para pasar a la población popular; segundo, la metodología de investigación social previa al film bajo estrategias colaborativas y participativas de producción; tercero, poner el foco en los sectores marginales como tema; cuarto, la exhibición del film en escuelas, plazas, centros comunales y todo tipo de espacios, donde luego de la proyección se provocaba al debate.[12]

Otra figura clave que dialogó, tanto con el cine documental político como con el cine etnográfico, fue Jorge Prelorán. Reconocidos antropólogos audiovisuales como MacDougall (2006), De Brigard (1995) y Loizos (1993) destacan el carácter de sus producciones como etnográficas, a pesar de que el mismo Prelorán siempre se encargó de desmarcase de esa catalogación y afirmar que su cine era arte. La contextualización de los sujetos filmados ("mirar desde adentro" como

11 Fue director del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral (que luego sería reconocida como la Escuela de Cine de Santa Fe) y co-creador de la Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (Cuba).

12 Según Oubiña, resulta clave el quiebre ideológico a partir de dos filmes que van a marcar a los movimientos artísticos-políticos unos años más tarde. Por un lado se destaca *Tire Dié* de Fernando Birri (que será un antecedente clave para el DP) y por otro *La Casa del Ángel* (1956) de Leopoldo Torre Nilsson. Este segundo film se distinguía por su forma audiovisual prolija, contribuyendo a un cine de autor y que más tarde sería "acusado de "intelectual", "europeizado y "burgués, que se distrae en refinados experimentos estéticos" (Oubiña, 2016, p. 69). Sin embargo, la obra de Torre Nilsson ha sido de enorme influencia en el cine *underground* y en la posterior generación del 60, donde los films eran pensados desde la dimensión estética, como crítica verdadera sobre lo real (Oubiña, 2016). Se trataba de una vanguardia estética y política ligada a la "ruptura y experimentación con el lenguaje cinematográfico" (Wolkowicz, 2011, p. 412), unida a los comienzos del cine experimental en Argentina y donde luego se destacarían Alberto Fisherman, Rafael Filipelli, Edgardo Cosarinsky, entre otros.

afirmaba Prelorán) es algo innovador para el cine (etnográfico y político) de ese momento, a la vez que cuestiona "los discursos fundantes de la identidad nacional" (Kohen, 2005, en Campo, 2017, p. 69). Por lo tanto, la mirada, aparece como el elemento clave.

El mencionado director muestra, y da voz a sujetos que nunca habían sido vistos y escuchados en el cine nacional. En sus films, Prelorán posa la mirada del director en el punto de vista de los nativos y son ellos quienes llevan adelante la narrativa desde sus interpretaciones. Por ejemplo, en su película más reconocida *Hermógenes Cayo* (1967), hablan tanto el mismo Hermógenes, como su esposa y sus niños sobre la historia de vida de su familia. A su vez los diálogos están en constante tensión con las imágenes (donde se muestran las actividades cotidianas) a partir de un juego entre planos que "combina las panorámicas de los paisajes con netos primeros planos" (Taquini, 1994, p. 22).

Del mismo modo, Prelorán emplea una metodología muy similar a la etnográfica: convivir con los sujetos un largo tiempo. Taquini (1994, p. 20) explica que él "enfoca a un individuo con quien compartió horas antes de sacar la cámara (...) Solo después de seis meses, cuando se había establecido un vínculo de amistad fue que comenzó a grabarlo". Por lo tanto:

> Su cine es político en la medida en que denuncia el etnocidio y la explotación e incita a la solidaridad, pero se abstiene de ideologizar por su cuenta, de "explicar": deja que los marginados, de a poco, digan las cosas como las sienten. (Colombres, 1985, p. 28)

Y en complementariamente, si se piensa en el plano de la circulación:

> Pese a que muchos lo tachan de "reaccionario" (especialmente por su concepción de la política como una superficial coyuntura en el largo tiempo de la historia), sus films tuvieron un papel político durante la dictadura, ya que se pasaban clandestinamente en algunos espacios indigenistas y bohemios. Incluso se comenta que durante esa época, en algún cine-club del Interior, se ha llegado a pasar en el mismo pro-

grama "Manos pintadas" junto a "La Hora de los Hornos" de Fernando Solanas (Moya y Álvarez, 2005, p. 122)

De este modo, a partir de Birri y Prelorán, hay un cambio de perspectiva en el cine documental político y etnográfico, que va a confluir en el Nuevo Cine Latinoamericano. Según Adolfo Colombres (1985), Prelorán y Birri pueden ser considerados como los precursores del cine político militante producido en la Argentina durante los años sesenta y setenta. Sintéticamente, en esta corriente cinematográfica, política y estética formaron dos caras de la misma moneda y proponían nuevos circuitos de exhibición populares (Mestman, 2009). La idea principal era oponerse al cine convencional y trazar nuevas estéticas realistas de denuncia, tomando (en parte) referencias de la *nouvelle vague* francesa y al neorrealismo italiano (Díaz, 2005; Flores, 2013; Silva Escobar, 2011; Solanas y Getino, 1971). Así, la idea era crear una cinematografía propia, ligada a un proceso de emancipación nacional. Esta etapa (1967-1976) puede ser entendida como el período "canónico" del cine documental político argentino.

En este momento histórico surgen dos vertientes cinematográficas en Argentina: Cine Liberación y Cine de la Base. El primero se funda a partir de la película *La Hora de los Hornos* (Solanas y Getino, 1969) y la segunda con *Los Traidores* (Gleyzer, 1972). Ambas corrientes entendían al cine como elemento de transformación social, pero diferían en sus adscripciones políticas: mientras que Cine Liberación lo hizo bajo el ala del peronismo, Cine de la Base se enmarcaba en el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT-ERP). Algunos de los integrantes de Cine Liberación fueron Fernando "Pino" Solanas, Octavio Getino, Rolando López, Miguel Montes, Gerardo Vallejo y Nemesio Juárez mientras que en Cine de la Base participaron Raymundo Gleyzer, Álvaro Melián y Nero Barberis.

Desde los últimos años de los sesenta y hasta mediados de los setenta es un periodo clave para entender la unión entre el cine etnográfico y el documental político. Algunas de las experiencias dentro del cine etnográfico, que rescata Adolfo Colombres (1985) de esa

época son, *Tierra Seca* (1962) y *Los Junqueros* (1965) de Oscar Kantor; *Ceramiqueros detrás de la Sierra* (1965) y *Pictografías del Cerro Colorado* (1965) de Raymundo Gleyzer; *Ocurrido en Hualfín* (1966) y *Quilino* (1966) de Raymundo Gleyzer y Jorge Prelorán; *Camino hacia la muerte del Viejo Reales* (1971) de Gerardo Vallejo; *El Familiar* (1972) de Octavio Getino; y *La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro* (1972-1977) de Nicolás Sarquís. Además, podemos agregar *Fiesta en Sumamao* (Aldo Luis Persano, 1962); *Los 40 cuartos* (Juan Oliva, 1962); *Reportaje a un vagón* (Jorge Goldberg, 1964); *Puerto Piojo* (Luis Cazes y Roberto Freire, 1966); *Pescadores* (Dolly Pussi, 1968); *Aña-aña, máscaras Chané* (Andrés Silvart, 1972); *En Busca de San La Muerte* (Jorge Ott y Mario Molina y Vedia, 1972).[13]

Muchos de estos films fueron prohibidos y sus directores perseguidos (y algunos desaparecidos como el caso de Raymundo Gleyzer) a partir de la dictadura instaurada por el Golpe de Estado Militar argentino en 1976. Se rescatan estos filmes porque todos los realizadores son cineastas que vienen del campo del documental (y en su mayoría político) pero que se interesaron por métodos y temas etnográficos y (algunos de ellos) han trabajado en colaboración con antropólogos.[14] Lo que une a las dimensiones política y etnográfica en estos films es la inclusión del conflicto social y las relaciones de alteridad en el

13 Se dejaron afuera de esta selección algunos documentales etnográficos que no incluyen el conflicto social en el cuerpo del relato como *Al corazón de las kenas* (Concepción Prat Gay de Constenla, circa 1960), *Yavi, capilla en la Puna* (Arce, 1965) y *Las catorce estaciones* (María Esther Bianchi, 1977) en el Noroeste argentino, *Oscar Medina, artesano* (Juan Carlos Vidarte, 1972) en el Chaco, los films de los años setenta y ochenta de Lorenzo Kelly, Carlos Procopiuk y Alberto Vilanova en el norte de la Patagonia y las pioneras experiencias de registros etnográficos en Córdoba de Mario Del Boca.

14 Así por ejemplo, en el caso de *Ceramiqueros detrás de la Sierra* y *Pictografías del Cerro Colorado* Raymundo Gleyzer filmó acompañado de Alberto Rex González y Ana Montes (especialistas en arqueología y etnografía de la región) y ambos filmes fueron producidos por la Universidad Nacional de Córdoba. Asimismo, Gleyzer también trabajó con Jorge Prelorán en esa misma época, en los filmes *Ocurrido en Hualfín* y *Quilino*. El antropólogo José Miranda Borelli participó en la investigación del film *En Busca de San La Muerte* (Ott y Molina y Vedia, 1972).

cuerpo del relato. Es así que muchos de los films trabajaron sobre la explotación laboral, la exclusión social, la disputa por los territorios, la violencia policial y estatal, el proceso de colonización, entre otros.

Los films políticos y etnográficos se detuvieron bruscamente con el Golpe de Estado de 1976. El contexto social desde 1976 a 1983 es trágico y aterrador. Los militantes de los partidos justicialista (peronistas) y marxista (PRT) fueron perseguidos, secuestrados, torturados, desaparecidos y/o asesinados. El cine obviamente se hizo eco de este fuerte cambio político, provocando el exilio y la desaparición de muchos de los realizadores. El Ente de Calificación Cinematográfica (ECC), que se creó bajo la dictadura del General Onganía en 1969, tomó un gran protagonismo durante la última dictadura militar.

Dicha entidad gubernamental tenía la función de controlar desde los guiones hasta los estrenos de los films en el territorio nacional, donde se censuraron más de setecientas películas y se recortaron cerca de mil doscientos. A su vez, el ECC creó lo que se llamaban "listas negras", donde figuraron los nombres de los realizadores perseguidos por las Fuerzas Armadas. Aquellos directores que tuvieran una participación activa y militante con sus films, quedaron registrados en esta lista del terror. Así, el cine como herramienta política de denuncia y transformación social quedó trunca. Las novedosas formas del cine documental quedaron detenidas, censuradas y desaparecidas en un periodo oscuro para la sociedad en múltiples aspectos.

Con la derrota argentina en la Guerra de Malvinas (1982), y una crisis sostenida a nivel económico y social, Argentina retorna a la democracia en 1983 a partir de la elección de Ricardo Alfonsín como presidente. Con la vuelta al sistema democrático, se inicia una nueva etapa del cine político y etnográfico local.

Tercera época: 1983-2000: nuevas formas de apertura

Con el retorno al sistema democrático, se levanta la censura y muchos de los cineastas exiliados regresan al país (aunque otros per-

manecen en el exterior). En este sentido, los documentales comienzan a contar la historia trágica reciente, al recoger su memoria política y social. Durante los años ochenta podemos ubicar al documental político en dos planos: por un lado asociado a una estructura partidaria concreta; y por otro, aquel que narra el terror del Estado sin por eso vincularse a una militancia partidaria. Institucionalmente, según el director y teórico de cine Octavio Getino, encontramos una reactivación del sector, enfocándose principalmente en temas de memoria e historia:

> …dando prioridad a lo político y a lo cultural y dejando en segundo término la problemática industrial y económica del sector. Los juicios y las condenas a los integrantes de las juntas militares del Proceso, ocuparían el mayor interés de la política en ese período. (Getino, 1998, p. 42)

Sin embargo, el cine documental quedó desplazado de la órbita institucional. La financiación y la reactivación de la producción cinematográfica estuvo orientada hacia el cine de ficción, donde se estrenaron numerosos títulos relacionados con los temas mencionados. En este sentido, el documental quedó desplazado de los grandes cines y de la televisión. A la vez, la categoría misma de documental, heredó su historia de lucha y militancia en el contexto argentino. Documental significaba documental político, identificado fuertemente con las figuras Birri y los trabajos de Cine Liberación y Cine de la Base:

> Desde esta perspectiva, para esta nueva generación de cineastas, el documental era sinónimo de documental social y político, y este tipo de producciones, por definición, no podía tener cabida en la televisión argentina de los ochenta. (Margulis, 2010a, p. 27)

Siguiendo esta lógica, Alejandro Fernández Mouján, documentalista que formó parte de esta generación, afirma lo siguiente:

> No pensé en entrar en ese tipo de documental de televisión. Además en esa época, para mí el documental era el documental político. Para mí hacer documental no podía ser sobre cualquier cosa, para eso yo ya trabajaba en cine profesionalmente. El documental tenía que ser algo que tuviese que ver con lo social y lo político. Con algo que me

> preocupara desde otro lado también (entrevista a Alejandro Fernández Mouján, 1-12-09). (Margulis, 2010a, p. 27)

El primer grupo de realizadores que se conforma a mediados de los ochenta, continuando con la línea del cine político y social es *Cine Testimonio*. Este grupo, constituido por Silvia Chanvillard, Marcelo Céspedes, Tristán Bauer, Alberto Giudici, Carmen Guarini y otros, comienza a filmar historias sociales en clave etnográfica.

> Entre los representantes más destacados de este período encontramos a Marcelo Céspedes *Los Totos* (1982) y *Por una Tierra Nuestra* (1985); Alberto Giúdice *Causachum Cuzco* (1982); Tristán Bauer y Silvia Chanvillard *Martín Choque, un Telar en San Isidro* (1982) y *Ni tan Blancos ni tan Indios* (1984). Las temáticas que plantearon estos directores, nucleado en lo que llamaron Grupo Cine Testimonio, abarcaron dos ejes: la identidad de los pueblos originarios de América y la marginalidad urbana. (Guarini, 2017, pp. 96-97)

Al poco tiempo surge la productora *Cine-Ojo*, la cual mantiene la línea del documental político, pero sus trabajos cambian la forma fílmica acercándose a un "cine de autor". Esta productora, formada por Marcelo Céspedes y Carmen Guarini,[15] incorpora nuevas metodologías reflexivas a la historia del documental político argentino a la vez que contribuye a la profesionalización del mismo. Como lo explica Paola Margulis, investigadora argentina en temas de cine documental:

> La fundación de Cine Ojo –productora abocada específicamente al cine documental "de autor"– por Carmen Guarini y Marcelo Céspedes en el año 1986, es un indicio clave de la profesionalización que empieza a observarse dentro de un campo que irá densificando su espesor a partir de esos años. (Margulis, 2010b, pp. 185-186)

---

15 Carmen Guarini (1953) es actualmente una referente de la antropología audiovisual en Argentina. Su formación es en antropología y realizó su doctorado en Nanterre, Francia, con Jean Rouch como maestro. A partir de las ideas del *cinema vérité* Guarini dirigió más de 20 filmes obteniendo numerosos premios. Sus reflexiones en el campo antropológico son relevantes en cuestiones teórico/metodológicas de la Antropología Audiovisual.

Cine Ojo continuó una línea ligada a la historia, la memoria, la sociedad y la política, pero con una mirada antropológica a cargo de su directora. Sin lugar a dudas, esto marca un hito en el recorrido histórico de la antropología audiovisual como disciplina en la Argentina, ya que a partir de dicho momento, los temas de los films antropológicos se convierten en "sociológicos" dando un "giro político" al cine etnográfico. Durante la década de los ochenta el cine de corte etnográfico se focalizó en problemas sociales y políticos del momento, al romper las fronteras clásicas de la alteridad que tenía la antropología e incorporar al conflicto social en el cuerpo del relato. Así son significativos los trabajos de Carmen Guarini como *Buenos Aires, Crónicas Villeras* (1986) o *A los compañeros, la libertad* (1987). En este punto, el documental político y el cine etnográfico se unen, intercambiando realizadores y films, donde se torna indistinguible uno y otro campo. Las condiciones históricas y políticas, volcaron a las ciencias sociales a tener que dar respuestas ante tanto terror ocurrido unos años más atrás. Este viraje se produjo, tal como lo señala la hipótesis de Moya y Álvarez:

> La antropología argentina de los 80 y parte de los 90 no podía darse el lujo de focalizar en "lo cultural", porque lo político y lo social eran imperativos insoslayables. Esta tendencia tuvo su influencia en la elección de temáticas para los films, pero carecía de un correlato en la producción escrita en antropología visual. (Moya y Álvarez, 2005, p. 124)

Ya en los años noventa y comienzos de los dos mil, el documental político adopta una mirada particular, continuando con la tradición histórica de temas sociales y contestarios. De este modo surgen películas que proponen una forma fílmica anclada a la primera persona del realizador y al relato subjetivo de las situaciones y acontecimientos pasados. Desde los estudios de las artes audiovisuales a un nivel histórico, el investigador argentino Pablo Piedras (s/n) ha propuesto como hipótesis que ante "la imposibilidad del documental clásico de dar cuenta de una verdad histórica sobre los hechos traumáticos de la historia reciente" el documental subjetivo encuentra verdades parciales "resignificando la lectura del pasado a través de la propia subjetividad de los realizadores (...) profundamente encarnadas y operativas para

la construcción de una memoria cercana que transite de lo individual a lo colectivo, invirtiendo de esta forma la parábola del cine político militante de la década de los setenta".

En este sentido, utilizan la modalidad interactiva, participativa y/o reflexiva, si tomamos los modelos de representación propuestos por Bill Nichols (1997). El quiebre con la mirada hegemónica del cine expositivo y observacional, al incorporar un referente subjetivo (el punto de vista) en la construcción de la historia, se establece como un puente entre lo etnográfico y lo político. El paradigma mimético, que en la historia del cine etnográfico ha sido canónico, se rompe a partir de este momento. Si bien a nivel mundial propuestas de este tipo ya venían desde los años setenta,[16] en Argentina se consolidó a partir de los noventa. El investigador Pablo Piedras lo propone de forma clara vinculando al documental con las ciencias sociales.

> Si el documental se ha definido hegemónicamente como un sucedáneo de los "discursos de sobriedad" dentro de un paradigma objetivista y cientificista de representación, la incorporación de diversas estrategias de autorepresentación y de enunciación subjetiva trastocaría esencialmente el carácter de prácticas tradicionalmente expositivas y argumentativas, influidas por los métodos de investigación de las ciencias sociales. (Piedras, 2010, pp. 211-212)

De este modo lo explica Carmen Guarini, una de las protagonistas del momento, señala también algunas de las películas que corresponden con esta forma de mirar:

> Muchos directores comenzarán a animarse a relatos cada vez más subjetivos, en donde tanto la voz como la imagen misma del director señalarán no solo la conciencia de otros modos de intervención en la realidad sino de la manera en que ella no es sino el resultado de encuentros personales entre el que filma y lo que filma. Algunos títulos que responden a esta modalidad son: *Jaime de Nevares, Último Viaje*

16 Algunos ejemplos son las películas de Chantal Ackerman, Agnès Varda, Alain Berliner, Lourdes Portillo, entre muchos otros.

> (Carmen Guarini y Marcelo Céspedes); *Yo No Se Que Me Han Hecho Tus Ojos* (Sergio Wolf y Lorena Muñoz); *La Televisión y Yo (*Andrés Di Tella), *Por la Vuelta* (Cristian Pauls); *Los Rubios* (Albertina Carri). Pero también *Bonanza* (Ulises Rosell), *Ciudad de Maria* (Enrique Bellande), *Grissinopoli* (Darío Doria), *Rerum Novarum* (Nicolas Battle), *Bialet Masse, un Siglo Después* (Sergio Iglesias), *Trelew* (Mariana Arruti), fueron ejemplos de un cine documental donde ficción y realidad se confunden, sin por eso renunciar al relato de problemáticas de gran actualidad. (Guarini, 2017, p. 97)

Una cuestión importante para aclarar es que la voz en *off* o en campo en este tipo de películas puede adoptar distintos formatos, sin por ello llegar a la reflexividad necesariamente. Un ejemplo es el caso en el cual el realizador se desliga completamente del personaje que está protagonizando la obra (que es el mismo realizador) y no se compromete o no se transforma con la realidad abordada.[17] La autorrepresentación del director, entonces, produce la separación entre director y personaje, a partir del ocultamiento del primero bajo tácticas recursivas. Según Plantinga (en Piedras 2010), este tipo documental se adscribe a lo que él denomina *voz formal*.

Los casos en esta línea histórica, se alinean en el extremo opuesto de la voz formal. Es el caso de la *voz abierta*, siguiendo a Piedras (2010), donde hay dos características principales que resultan relevantes: por un lado, el discurso del realizador es uno más en el tejido social y por tanto no tiene una autoridad superior por sí mismo; por el otro, la identidad del personaje/narrador se construye a partir de la interacción con otros, no es dada de antemano. La mirada, la alteridad y el conflicto social, aparecen como un carácter complementario en estos nuevos modos de representación y se van a proyectar con más fuerza en la siguiente y última etapa.

17 Ejemplos de películas documentales argentinas que responden a este tipo según Piedras (2011) son *Yo no sé lo que me han hecho tus ojos* (Muñoz y Wolf, 2002) y *Río arriba* (De la Orden, 2004)

Cuarta época: 2000 hasta la actualidad. Conflicto social, alteridad y archivos

En las últimas dos décadas esta forma de trabajar la primera persona en el documental contemporáneo (etnográfico y político) se profundizó dando cuenta de un fenómeno en auge en la actualidad. Al indagar en las programaciones de los festivales de cine etnográfico, cine documental y de programación variada, vemos cómo muchos films forman parte de dicha tendencia reflexiva, entre los que se pueden nombrar *Gorri* (Guarini, 2010), *Calles de la Memoria* (Guarini, 2012), *El color que cayó del cielo* (Wolf, 2013), *Ricardo Bar* (Nele Wolhatz, 2013), *Cabeza de Ratón* (Ivo Aichembaum, 2013) y *Crespo, la continuidad de la memoria* (Crespo, 2016), entre tantos otros.[18]

Pero en la misma dirección hacia la consolidación de la subjetividad, aparecen los films de y sobre archivos, ofreciendo una alternativa y deconstructiva mirada del material archivístico como mero ilustrador de la historia. A partir de estrategias de remontaje, reapropiación y reinterpretación de los mismos, la posición del realizador como constructor de la historia va a quedar revelada, donde se remite a la experiencia vivida y sentida como marcas en la memoria, como formas originales de vivir en la sociedad. Tal como señala Lusnich (2020, p. 33), algunos artistas-archivistas son Ana Daneri, Gastón Duprat, Gustavo Galuppo, Mariano Ginás, Tatiana Mazú, Nicolás Prividera y Daiana

18 Sin embargo en los últimos diez años han habido films que retratan el conflicto social y las relaciones de alteridad, pero dejando de lado el trabajo con archivos y las estrategias performativas o reflexivas de representación. Estas películas dialogan de forma periférica con las películas seleccionadas para esta investigación, entre las que se pueden mencionar films que exploran los límites de la ficción y el documental en el chaco salteño como *Nueva Argirópolis* (Lucrecia Martel, 2010), *Sipohi. El lugar del manduré* (Sebastián Lingiardi, 2011), *Notsilatiaj. La Belleza* (Daniela Seggiaro, 2012) y la cuestionada *El etnógrafo* (Ulises Rossell, 2012). También podemos encontrar algunas más observacionales, testimoniales y expositivas como *La gente de río* (Martín Benchimol y Pablo Aparo, 2013), *Raidos* (Diego Marcone, 2016), *El correntinazo (50 años)* (Camilo Gómez Montero, 2019) y, entre tantas otras.

Rosenfeld, a las que podríamos agregar a Albertina Carri, Alejandro Fernández Mouján, Paz Encina y Agustina Comedi. Así es que aparecen las películas, *Damiana Kryygi* (Alejandro Fernández Mouján, 2016), *Cuatreros* (Albertina Carri, 2017) y *Ejercicios de Memoria* (Paz Encina, 2016), *El Silencio es un Cuerpo que se Cae* (Comedi, 2018) y *Adiós a la Memoria* (Prividera, 2020), entre otras.

En consonancia, algunos films que han trabajado con estas formas de repensar a los archivos y a sus productores son *Amateur* (Frenkel, 2011) y *Narcisa* (Muttis, 2014). En estos films se pone el foco en la historia de quiénes produjeron en material fílmico, cómo lo hicieron y cómo se guardaron esas producciones. La operación sobre el archivo fílmico ha sido una constante en el cine documental contemporáneo, y en este sentido es interesante rescatar la experiencia de *Sucesos Intervenidos* realizada en el año 2013, donde un grupo de cineastas reinterpretan y remontan las imágenes del noticiero *Sucesos Argentinos*, dando cuenta de múltiples interpretaciones sobre las viejas imágenes en pequeños cortometrajes.

Conclusiones

En Argentina, la disciplinariedad del conocimiento científico en teorías, métodos y técnicas como áreas especializadas de saber, hicieron que los campos de la Historia del Arte y la Antropología escurran de forma divergente. Por ende, las investigaciones sobre los conceptos de cine documental político y cine etnográfico transitaron por vías separadas, donde el plano de "lo político" en el audiovisual se estudió desde la Historia del Arte, mientras que "lo etnográfico" dentro de la Antropología.

Esto se refleja en la bibliografía académica sobre el tema, en la cual pensar la historia y definición de los films políticos es una problemática abordada plenamente por profesionales de la Historia del Arte, como los trabajos de Amado (2009), Aprea (2015), Campo (2015), Getino y Velleggia (2002), Lusnich (2011), Mestman (2009), Sel (. 2007), Oubiña (2016), entre muchos otros. Por el lado de lo

etnográfico, pensar la historia y conceptualización del cine etnográfico en Argentina es un espacio de antropólogos, como la pionera recopilación de textos realizada por Colombres (1985) y los trabajos más actuales de Jure (2000), Moya y Álvarez (2005), Molfeta (2016), Moreyra (2016) y Guarini (2017).[19]

El aporte del presente capítulo al campo de la Antropología Audiovisual en Argentina es, por un lado, hacer un cruce historiográfico entre los estudios sobre cine documental político y cine etnográfico, donde se explore una larga trayectoria de convergencias, al establecer puentes claros a partir de realizadores, temas, modos de representación y hasta público como se profundizó en el apartado central del capítulo. Esto resulta una contribución fundamental, ya que es un zona hasta el momento inexplorada, donde se cruzan ambos estudios a lo largo de la historia del cine en Argentina. A su vez, la importancia del presente capítulo remite a que se visualizasen nuevos referentes y modos de realización, que van más allá de los "clásicos" films etnográficos miméticos realizados por antropólogos, y que estas producciones se puedan integrar dentro de la historia del cine etnográfico argentino.

Sería por demás interesante continuar con estas exploraciones en el resto de los países latinoamericanos, para ver si existe una lógica común a este fenómeno histórico y así, poder desafiar los cánones construidos por los países del Norte Global. Podemos encontrar numerosos films donde se combine lo etnográfico y lo político en la actualidad, a partir de la reapropiación de archivos visuales y audiovisuales. Para mencionar solo algunos como *No intenso agora* (João Moreira Salles, 2017) y *Martirio* (Vincent Carelli, Ernesto da Carvalho y Tatiana Almeida, 2017) en Brasil, *Tierra Sola* (Tizziana Panizza, 2017) en Chile, y *108 cuchillo de palo* (Renate Costa, 2010) y *Ejercicios de Memoria* (Paz Encina, 2016) en Paraguay, entre otros. Se trata de continuar ex-

19 Una serie de trabajos interesantes son los publicados por el investigador argentino Javier Campo (2011, 2020), donde cruzan estos límites y se sistematiza la historia del cine etnográfico argentino, partiendo de los estudios sobre cine documental. También resulta significativa la tesis doctoral de Corina Ilardo (2012).

pandiendo nuevas ramas en el árbol de la historia de cine etnográfico contemporáneo latinoamericano.

Referencias bibliográficas

Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Ediciones Colihue.

Aprea, G. (2008). *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Biblioteca Nacional, Universidad Nacional de General Sarmiento.

Aprea, G. (2015). *Documental, testimonios y memorias*. Manantial.

Campo, J. (2014). Documental etnográfico. Lejanía y costumbre. *Enfoco, 46*(7). San Antonio de los Baños: Dirección de cultura.

Campo, J. (2015). Posmilitante. Un análisis del cine político argentino reciente. *Alternativas, 6*.

Campo, J. (2017) "Jorge Prelorán: un cineasta argentino entre la periferia y el centro de los estudios de cine". *Dixit., 1*, 62-73. Montevideo.

Cuarterolo, A. (2009). *El último malón (1917), Juan sin ropa (1919) y En pos de la tierra (1922): Tres films pioneros del cine político-social en la Argentina*. V Jornadas de Sociología de la UNLP, 10, 11 y 12 de diciembre de 2008, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. https://bit.ly/3NWlcoK

Cuarterolo, A. (2009). Los antecedentes del cine político y social en la Argentina (1896-1933). En Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina.* Nueva Librería.

Clifford, J. (1998). *Dilemas de la cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Ed. Gedisa.

Colombres A. (1985). *Cine, antropología y colonialismo*. Ediciones del Sol-CLACSO.

De Brigard, E. (1995). The history of ethnographic film. En Paul Hockings (ed.), *Principles of visual anthropology*. Mouton de Gruyter.

Durington, M. y Ruby, J. (2011). Ethnographic film. En Marcus Banks y Jay Ruby (eds), *Made to be seen: perspectives on the history of visual anthropology.* University of Chicago.

Dittuns, R. (2012). Imágenes y poder: El dispositivo en el cine documental político. RIPS. *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas 12*(2), 33-45. Universidad de Santiago de la Compostela.

Flores, S. (2013). Bases socioculturales de la integración cinematográfica en América Latina. En *El nuevo cine latinoamericano y su dimensión continental*. ImagoMundi.

Getino, O. y Velleggia, S. (2002). *El cine de las "historias de la revolución"*. Ed. Altamira.

Getino, O. (1998). *Cine argentino, entre lo posible y lo deseable.* INCAA.

Giordano, M. y Gustavsson, A. (2013). Entre la narrativa de viaje y el discurso antropológico. La primera filmografía en el imaginario del indígena chaqueño. En M. Giordano, L. Sudar Klappenbach y R. Isler Duprat (eds.), *Memoria e imaginario en el Nordeste Argentino* (pp. 23-49). Prehistoria.

Guarini, C. (2017) *Antropología Visual de la Ausencia.* Sans Soleil Ediciones.

Griffiths, A. (2002). *Wondrous difference: cinema anthropology, & turn-of the century visual culture*. Columbia University Press.

Jure, C. (2000). La construcción de la alteridad a través de las imágenes. *Congreso Virtual 2000, Secciones NAyA.* https://bit.ly/44y5mb0

Kriger, C. (2003). La hora de los hornos. En Paulo Antonio Paranaguá (ed.), *Cine documental en América Latina.* Cátedra.

Kohen, H. (2005). El último malón. En *Mosaico Criollo. Antología del Cine Mudo Argentino* (pp. 12-17). Buenos Aires Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken.

Lusnich, A. L. (2009). Del documental a la ficción histórica. Prácticas y estrategias del grupo Cine Liberación en su última etapa de desarrollo. *Secuencias: revista de historia del cine 29, 49-62.* México.

Lusnich, A. L. (2011). Introducción. En Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina: Formas, estilos y registros (1969-2009).* Nueva Librería.

Lusnich, A. L. (2020). Remontaje y producción de sentido histórico en las instalaciones audiovisuales y los films recientes de Albertina Carri. *Teatro XXI* /36, 30-46. https://doi.org/10.34096/teatroxxi.n36.8799

Loizos, P. (1993). *Innovation in ethnographic film: from innocence to self-consciousness.* The University of Chicago Press.

MacDougall, D. (2006). *The corporeal image: film, ethnography, and the senses.* Princeton University Press.

Margulis, P. (2010a). Modalidades de lo real. Un acercamiento al cine documental argentino post-dictadura. *VI Jornadas de sociología de la UNLP.* En memoria académica. UNLP, La Plata.

Margulis, P. (2010b). Entre el compromiso y la institucionalización. Un acercamiento al documental argentino producido en la década de los

ochenta. *Doc Online, Revista de Cinema Documentario.* Universidade da Beira Interior, Brasil.

Marrone, I. (2003). *Imágenes del mundo histórico: identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*. Biblos

Mestman, M. (2009). La exhibición del cine militante: teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación. En *La comunicación mediatizada: hegemonías, alternatividades, soberanías.* CLACSO.

Moya, M. y Álvarez, C. (2005). Panorama de la Antropología Visual en Argentina 1983-2005. En *Anuario de Estudios en Antropología Social.* Ed. Centro de Antropología Social, Instituto de Desarrollo Económico y Social, Antropofagia.

Moya, M., Álvarez, C., Campano P., Lanzeni, D. y Torres Agüero, S. (2006). Antropología e imagen en y desde la periferia. *Revista Chilena de Antropología Visual* 8, 111-120. Chile

Nichols, B. (1997). Modalidades documentales de representación. En *La representación de la realidad*. Paidós.

Oubiña, D. (2016). El profano llamado del mundo. En Mariano Mestman (coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Akal.

Passarelli, F. (2017). Los primeros viajes audiovisuales (1936) de Rolf Blomberg en Ecuador. *Universitas XV, (27),* 117-135. Abya-Yala.

Piedras, P. (2011). *Intersubjetividad en el cine documental argentino contemporáneo.* ASAECA. Actas de Congreso. Teseo.

Rony, F. T. (1996). *The third eye: race, cinema, and ethnographic spectacle*. Duke University Press.

Rouch, J. (1985). ¿El cine del futuro? En Adolfo Colombres, *Cine, antropología y colonialismo*. Ediciones del Sol, CLACSO.

Russell, C. (1999). *Experimental ethnography: the work of film in the age of video*. Duke University Press.

Sartora, J. y Rival, S. (comp.) (2007). *Imágenes de lo real: la representación de lo político en el documental argentino*. Libraria.

Sel, S. (2007) (comp.). *Cine y fotografía como intervención política*. Prometeo Libros.

Scherbovsky, N. D. (2016). *Usos y estrategias de lo real en la construcción del cine recolucionario de Patricio Guzmán. El caso del documental "La Batalla de Chile*". [Tesis de Maestría]. FLACSO-Ecuador.

Silva Escobar, J. P. (2011). Nuevo cine argentino de los años sesenta. Ideología y utopía del cine como arma revolucionaria. *Revista Chilena de Antropología Visual, 17,* julio. Chile.

Solanas, F. y Getino, O. (2003[1971]). Prioridad del documental. En Paulo Antonio Paranaguá, *Cine documental en América Latina*. Cátedra.

Taquini, G. (1994). *Jorge Prelorán*. Centro Editor de América Latina.

Wolkowicz, P. (2011). Un cine contestatario. Vanguardia estética y política durante los años setenta. En Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Nueva Librería.

Cuando la antropología deviene en arte

Juan Miguel Fabbri Zeballos
Uppsala Universitet y Universidad Mayor de San Andrés
juan.fabbri.zeballos@antro.uu.se

Introducción

En este texto presento algunas experiencias sobre cómo la antropología se expande hasta convertirse en arte. En este escenario, propongo reflexionar sobre la exposición *Cidios: entre la antropología y el arte*, que se realizó en Bolivia en la *Galerie* de la Alianza Francesa en La Paz (2018) y en la Galería Kiosko en Santa Cruz (2018), ambas realizadas por mí, que son el resultado de un proyecto de larga data que busca presentar una investigación antropológica de manera artística.

El arte y la antropología son campos disciplinares distintos, sin embargo, en las prácticas contemporáneas son territorios que frecuentemente se cruzan, se interfieren y se encuentran construyendo espacios interdisciplinarios capaces de repensar sus problemas y objetos de investigación. En este texto reflexiono cómo se puede pensar el encuentro entre antropología y el arte como un ejercicio de traducción. Hay que aclarar que hay muchas posibilidades en el encuentro entre arte y antropología, esto es muy importante mencionar para aclarar que las posibilidades son infinitas y que hasta la actualidad podemos esbozar distintas estrategias en las que artistas, antropólogas y antropólogos rompen las fronteras de ambos territorios. Para quien le interesa explorar estas diversas formas, sugiero revisar el trabajo de Fiamma Montezemolo (2018) con su obra visual *Metálogos* o también el libro de Giuliana Borea (2017), ambos trabajos nos presentan varios

puntos de vista que comunican las diversas maneras de cómo se está dando este cruce interdisciplinario.

En el escenario de las diversos y múltiples caminos que existen entre la relación del arte con la antropología, en este texto presento un caso particular, un caso de estudio, que se basó en la estrategia metodológica de realizar caminos de ida y vuelta constantes entre una investigación antropológica y la práctica artística. Ambas son entendidas como instrumentos que permiten el conocimiento y el entendimiento de la vida.

Cidios: traducciones, ficciones e interferencias

Cidios: entre la antropología y el arte[2] es una investigación que plantea un resultado (producto) visual que circula por el mundo del arte en Bolivia (Becker, 2008). Este lo planteo como parte de un trabajo que está relacionado a una investigación de largo aliento que estoy realizando sobre le Misión Nuevas Tribus desde un enfoque de la Antropología Visual. La propuesta metodológica de este proceso fue trabajar simultáneamente con una investigación escrita, pero a la vez, crear diseños, bocetos, dibujos y de esta manera expandir la investigación del texto escrito y empezar a experimentar con la propuesta de herramientas visuales dentro de la investigación.

Metodológicamente son piezas elaboradas durante la investigación. Es decir, me plantee generar una relación continua de ida y vuelta entre el trabajo de campo, la redacción del texto y la producción de materiales visuales. Mi diario de campo antropológico está lleno de notas escritas pero también de dibujos, collages y diseños. Este camino de ida y vuelta se convirtió en un terreno donde lo visual genera reflexiones que después se encausan en el trabajo de campo. Por otra parte, el texto escrito me lleva después a generarme interrogantes o perspectivas que son plasmadas a través de estrategias visuales. Esta ida y vuelta: imagen-texto-imagen fue continua durante la investigación, donde propongo que el pensamiento humano no solo está limitado a lo textual, a lo monosémico, sino también puede incluir el pensa-

miento visual y el hacer como una estrategia también del pensar. Así mismo, el dibujar constantemente me permitió darle una espacio a la creatividad y al pensamiento divergente. La producción visual por sus características es un campo donde más bien lo ilógico, sensorial y polisémico se manifiesta. Entonces los productos visuales están en una relación con lo escrito, sin embargo, también cobra sus propias formas y sus propias maneras de abordar las preguntas y también obtiene otras respuestas.

Siguiendo la teoría de antropología del arte de Alfred Gell (1998), no es importante preguntarnos si ciertos objetos son arte o no, sino más bien entender estos como parte de los productos visuales y visibles que circulan por el mundo. Una de las grandes diferencias del trabajo visual con el producto textual son los espacios de circulación que son distintos. Si bien el texto y las conferencias tienen su propia escena y circulación de conocimiento que es lo que llamamos como academia. Al complementar una investigación escrita con componentes visuales nos enfrentamos a un nuevo circuito de circulación de información. Por lo tanto, las investigaciones pueden llegar a nuevos públicos y actores, y a nuevas posibilidades para seguir planteando tesis e hipótesis sobre las relaciones sociales. Los productos visuales pasan a formar parte de una nueva red relacional en la que intervienen agentes distintos del mundo académico, como curadoras, curadores, críticos, gestores y artistas.

Imágenes 1, 2 y 3
Registros fotográficos de la exposición Cidios en las Galerías Kiosko y Alianza Francesa en Santa Cruz y La Paz (2018)





Sobre la propuesta conceptual de la exposición

Cidios reflexiona sobre las fronteras religiosas en las culturas, las relaciones conflictivas Norte-Sur, el colonialismo contemporáneo y los mecanismos de poder. Este trabajo surge de un interés por investigar al grupo de misionero evangélico: Misión Nuevas Tribus (MNT) que evangeliza a naciones indígenas en la Amazonía desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. El espacio de estudio fueron los portales web de la MNT a inicios del siglo XXI, centrándose en un estudio de antropología virtual.

El proyecto cruza dos campos disciplinarios: la antropología y el arte. Valora la antropología como un campo de conocimiento que permite la aproximación a problemas sociales. Por lo tanto, esta investigación tiene un marco teórico que permite cuestionar los conflictos culturales, dentro de esto, busca detectar las relaciones de poder y las problemáticas de representación en las imágenes, particularmente el exotismo. Por otro lado, tiene un interés por comprender la construcción de la representación de lo indígena y, a partir de ello, la posibilidad de descolonizar la mirada. Además, propone deconstruir el discurso evangelizador de los misioneros.

Paralelamente se inserta el campo del arte como la posibilidad de edificar una posición de resistencia desde las sensibilidades, sentimientos y deseos. El arte es liberación y nos permite intervenir la realidad. El arte transforma, expande, pregunta y genera nuevas posibilidades. El arte es la posibilidad de humanizar la vida y nos permite formular ideas en lenguajes visuales que la razón no puede alcanzar. El arte genera un espacio para reinventar el mundo desde la creatividad y la imaginación.

Lo textual y lo intertextual

Roland Barthes (1970) planteaba que la producción visual puede ser entendida como textos, de la misma manera que un texto escrito puede ser entendida una imagen. En este sentido, una de las

propuestas de pensamiento es considerar que lo visual y lo textual, si bien han sido campos profundamente separados por la razón en realidad han tenido para la humanidad un camino de ida y vuelta constante. En este sentido, la idea de separar lo visual de lo textual se lo debemos al racionalismo (siglos XVII y XVIII) que comprende la razón como superior a otras facultades y capacidades humanas para adquirir conocimiento.

Aún nos podemos remontar más atrás, cuando los griegos proponían la separación entre el dios Apolo frente a Dionisio, se proponían la separación de la razón frente a la locura. Entender el espíritu apolíneo es entender este carácter profundamente racional que se encuentra sobre los lenguajes sensibles, divergentes y creativos. Si la antropología busca conocer al ser humano, no podemos tener metodologías únicamente racionales, cuando proponemos asumirnos como parte de un mundo complejo que también incluye la sensibilidad y la creatividad. La razón y el texto racional nos alejan del mundo relacional, nos aísla, y nos genera habitar en una especie de faro desde donde vemos las olas y tempestades marítimas, sin tener ninguna intervención en el mundo relacional. Si bien, de alguna manera las metodologías de investigación-acción, y más aún, el vínculo entre la antropología activista, incluso llamada activismo académico, nos lleva a generar esa inmersión de la disciplina en la vida social. Pienso que, el arte tiene la intensión de vincularse e intervenir el mundo de relaciones. Más aún en un escenario social en el que Bolivia tiene los niveles más bajos de lectura del continente. En este contexto, invitar a que las lecturas no solo sean textuales sino visuales, genera que haya una circulación del conocimiento mucho más amplio.

Arturo Escobar propone la lógica de investigar sentipensando (2014). Esto me lleva a preguntarme si el hecho de hacer que la investigación antropológica tenga un componente textual y otro visual no es una manera de concretar el sentipensar la investigación desde las Ciencias Sociales. Propongo una investigación que no solo se le brinda espacio a la razón, al logos, sino también a la emoción, a una

búsqueda por encontrar nuevos lenguajes y a la subjetividad. Lenguajes creativos del cuerpo, de la piel y de los sentidos. Desbordar la razón moderna para proponer otras formas de pensamiento. George Marcus (2004) propone que las investigaciones sobre arte implican una serie de condiciones adicionales de lo que implicaría el estudio de cualquier otro tema antropológico. Porque el arte implica entrar a campos de emociones, subjetividades, memoria, tanto del que hace arte y como también del que recibe (del que observa, ve, escucha, huele, etc.), en este escenario investigar sobre arte también nos invita a pensar nuevas formas de presentar dichas investigaciones.

En la exposición me interesa considerar al arte como un espacio de conflicto y un campo de batalla simbólica. Mi trabajo pretende encontrar las tensiones, imposiciones y seducciones estéticas entre Norte (Occidente) y Sur (América Latina). En este contexto, mi utopía es descolonizar el campo estético, y para esto, propongo investigaciones locales que enfaticen la mirada interseccional. Investigo la representación de los pueblos indígenas en los campos visuales (arte, cine e internet) entendiendo la clasificación de lo indígena como un principio de exclusión y como base del colonialismo. Reflexiono sobre las geopolíticas del arte en la globalización, en países como Bolivia o Ecuador. Países caracterizados por una importante presencia indígena y, que paralelamente, se encuentran constantemente influenciados por las seducciones del, mal llamado, "primer mundo" o "mundo desarrollado".

Parto de entender la importancia del giro etnográfico en el arte (Guasch 2009, pp. 557-569), para desde allí propongo pensar el arte por fuera de la subjetividad del artista y considerarla como un proceso social, además, me interesa el campo sensible de los lenguajes poéticos, el límite de la razón y la posibilidad del arte de resignificar la realidad.

La exposición

La exposición propuso que el espectador o la espectadora reflexionen sobre las fronteras religiosas/culturales, las relaciones norte/sur, el colonialismo contemporáneo y los mecanismos de poder. Este

trabajo surge de un interés por estudiar al grupo de misionero estadounidense: Misión Nuevas Tribus (MNT) que evangelizan a naciones indígenas de la Amazonía en América Latina desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. El espacio de investigación, mi "campo de estudio", fueron los portales web de la MNT a inicios del siglo XXI. Este proyecto cruza dos campos disciplinarios: la antropología y el arte.

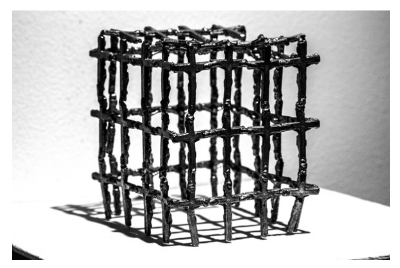
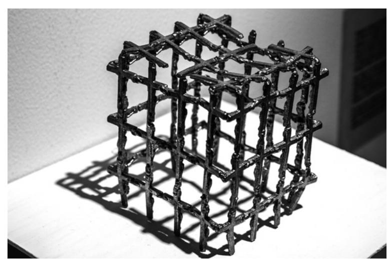
La exposición, como puesta en escena, propuso deconstruir el discurso de los misioneros sobre las religiones indígenas, esto, como una posibilidad de interpretación del evangelizador y de liberación. Por otra parte, el campo del arte me permite construir una posición de resistencia desde mis sensibilidades, sentimientos y deseos. El arte es liberación y nos permite reinterpretar la realidad. El arte transforma, expande, pregunta y genera nuevas posibilidades. El arte es la posibilidad de humanizar la vida. El arte me permite formular ideas en lenguajes visuales que la razón no puede alcanzar. La presente propuesta infecta la antropología con arte y, por otro lado, contagia al arte con la antropología; creo firmemente en las investigaciones y obras interdisciplinarias.

Visualidades

Esta ida y vuelta al cual me refería al inicio del presente texto puede ser entendido a continuación como el ejercicio desde donde se comprende la materialización de las ideas en productos visuales. Me interesa pensar como el trabajar con herramientas visuales pueden brindar nuevas ideas, posibilidades y acercamiento a la realidad. Pero a la vez estas imágenes pueden devenir de procesos de investigación en el campo de lo social. En este sentido, los productos visuales pueden colaborar en romper ciertas estructuras rígidas de la investigación más tradicional en ciencias sociales y nos pueden colaborar en comunicar sobre un tema y una problemática más allá de un lenguaje racional. De esta manera, voy a realizar un recorrido por algunas obras y las posibilidades que me brindan para acercarme desde otro lugar a mi problema de investigación: la Misión Nuevas Tribus.

Prisión

Imagen 4 y 5
Obra de Juan Fabbri

Fotografía Tony Suárez.

El recorrido visual inicia con un objeto/arte que busca ser muy íntimo, que es una reflexión visual de mi autoubicación. Consiste en una prisión realizada con cruces católicas. Las dimensiones del objeto son 8 x 8 x 10 cm. El material es aleación de aluminio, con soldadura de estaño. La pieza está compuesta por 66 cruces dispuestas a manera de cubo. Todas miran hacia el interior. Cuando uno como espectador o espectadora mira por afuera solo ve las cruces de reverso. Pero si el visitante o la visitante se detienen a ver el interior se dan cuenta que las cruces miran hacia dentro, y ve los Cristos. La obra produce una fuerza centrípeta por la disposición de las cruces y el pequeño formato.

Conceptualmente el objeto propone reflexionar sobre el cristianismo fundamentalista como una prisión que no permite, ni posibilita, el encuentro interreligioso. Para Josef Estermann por lo menos hay seis maneras de clasificar el "relacionamiento entre los conquistadores (catolicismo español renacentista) y la religión autóctona de *Abya Yala* (religiosidad indígena)" en los más de 500 años desde la llegada de los españoles y portugueses al continente (Estermann, 2014, p. 20). El autor nos plantea las siguientes vertientes:

> 1. Negación total de la religión y espiritualidad autóctonas. 2. Paralelismo o yuxtaposición religioso. 3. Incorporación de la religión

> autóctona por aquella de los conquistadores. 4. Intentos de aculturación: adaptación de la religión autóctona a la foránea. 5. Intentos de inculturación: contextualización del Evangelio en los universos religiosos autóctonos. 6. Diálogo interreligioso. (Estermann 2014, p. 20)

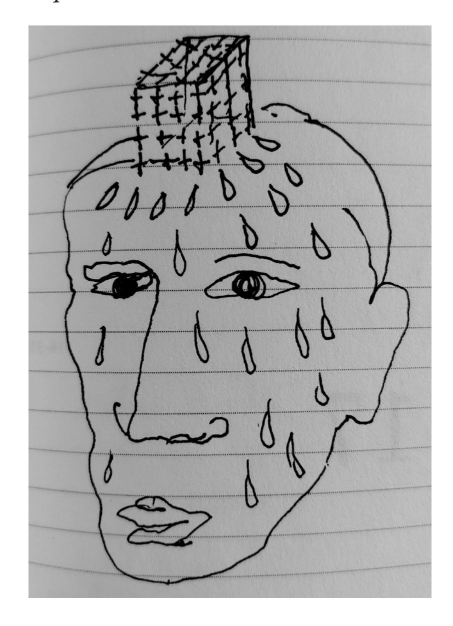
En la actualidad estas maneras o corrientes continúan simultáneamente. No se puede hablar de posiciones superadas sino de transformaciones o adaptaciones de los discursos a los tiempos actuales. Tampoco se puede hablar del cristianismo como un todo homogéneo. Además de la primera colonización cristiana católica debemos tomar en cuenta el arribo de otros movimientos religiosos como el cristianismo evangélico durante el siglo XX, los cuales complejizan este gran mundo de discusión de lo interreligioso en el continente. En América Latina convive, por un lado, la Teología de la Liberación, sacerdotes armados en las guerrillas (caso del Ejército de Liberación Nacional) y, por otro lado, misioneros cristianos evangélicos norteamericanos de creencias fundamentalistas (caso de la Misión Nuevas Tribus). Estas tendencias son diametralmente opuestas en su relación con las religiones (o espiritualidades) indígenas, pero nos plantean un contexto discusión. Además considero que el cristianismo nos atraviesa a los latinoamericanos. En la obra busco concentrarme en el cristianismo fundamentalista que discrimina toda creencia indígena por considerarla inferior a su verdad.

Volviendo al objeto construido, esta es una pieza que fue realizada con cruces religiosas, objetos que representan mi educación cristiana desde niño. Provengo de una familia de fuertes creencias y tradiciones católicas fundamentalistas. Cruces semejantes rodearon mi cuerpo, mi cuello, mi cuarto y mi casa durante la infancia, por lo tanto, considero que estas son un componente de mi cultura. La obra que propongo es un arte objeto (pequeño) muy sencillo, con el que busqué representar las creencias religiosas que me inculcaron, las cuales se convierten en una especie de cárcel que no me permite acercarme libremente a otras prácticas religiosas o espiritualidades. Esta especie de prisión y de frontera es la interpretación de mis dogmas religiosos. El credo es algo muy arraigado en nuestras subjetividades. Son formas

de concebir la vida, pero a veces son cárceles que no posibilitan el diálogo interreligioso.

El objeto es una representación de mi autoubicación frente al campo de investigación que me propongo investigar. Es decir, es desde donde hablo y desde donde me acerco al problema. Este objeto es la materialización desde donde transparento mi ubicación hacia el tema de estudio. Mi acercamiento a los conflictos religiosos influenciado de mi educación católica. A la vez, la imagen me permite hablar de ese lugar, pero a la vez comunicar que no es un lugar en el que me siento orgulloso, sino más bien, busco tener una perspectiva más crítica a como los valores cristianos son transmitidas en el territorio latinoamericano. Lo cual nos ayuda a comprender el impacto del cristianismo en América, entiendo su origen como parte de una agenda colonial que todavía está vigente en la cotidianidad educativa como pueden ser nuestras familias y escuelas.

Imagen 6
Boceto realizado con prisión de cruces en la cabeza

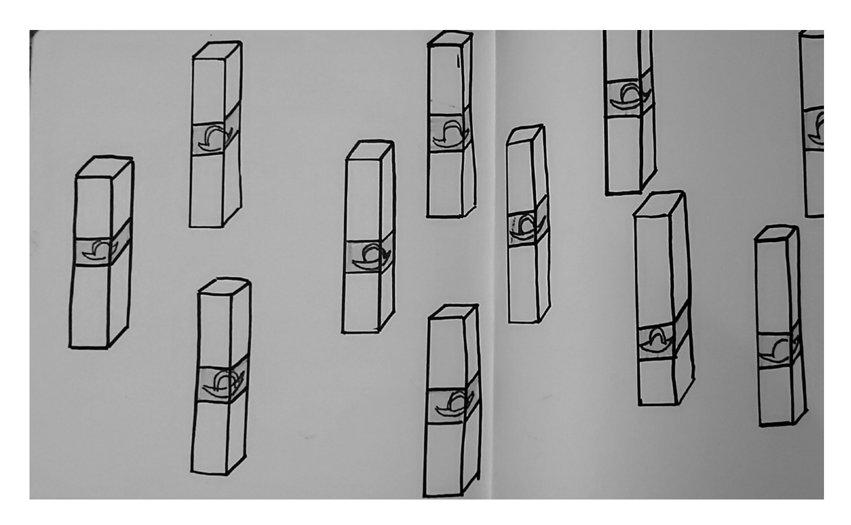


Paralelamente al objeto realicé el dibujo que menciono a continuación que tiene el mismo concepto aunque la manera de presentar es distinta.

Cimientos

La obra cimientos es un núcleo central del proyecto consiste en un metáfora de la búsqueda por descolonizar. En esta obra pienso en el espacio de la galería, como un lugar o sistema que podemos descolonizar. La sala de exhibición es una metáfora de mi cuerpo, que se está buscando transformar y deconstruir.

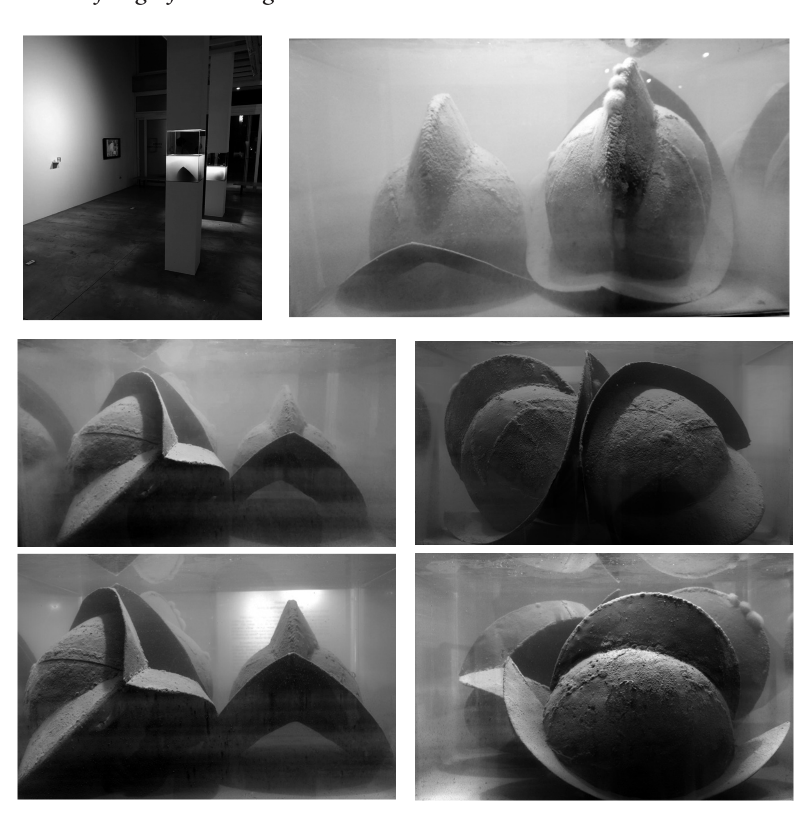
Imagen 7
Boceto de la instalación Cimientos



Cimientos también hace referencia a mi pasado, a mis bases, como persona; pero que podemos extender como los pilares que sostienen la galería y la galería sostiene el "mundo del arte". Son aquellos pilares coloniales que debemos tratar de deconstruir. La pieza es una instalación en la que los pilares contienen cascos coloniales sumergidos en agua. El objetivo es que el agua oxide y, si es posible, descomponga

estos cascos coloniales, y construir una metáfora visual sobre el proceso de descolonización de nuestros cimientos.

Imágenes 8, 9, 10, 11, 12 y 13
Serie de fotografías de registro de la instalación Cimientos



Al terminar las exposiciones se notó la creación de hongos y la generación de microambientes que generan la utopía de que los cascos coloniales que guardan estos pilares se puedan destruir. La investigación antropológica de alguna manera nos obliga a ver nuestras propias historias y memorias personales, esta instalación comunica ese ejercicio de buscar deconstruir mi colonialidad, esto lo podemos hacer con base en la escritura y la reflexión analítica, pero también es

posible, por medio de exteriorizar estas imágenes que se exteriorizan del mismo proceso de investigación.

Mbia Recuaté

La siguiente obra, *Mbia Recuaté,* es un videoarte que ocupó una de las paredes centrales de la exposición en La Paz

Imagen 14
Registro de la exposición Cidios en la Galerie de la Alianza Francesa



Fotografía Tony Suárez.

En la sala se proyecta una intervención al video documental "Primer contacto con los Yukis". Antes de presentar al documental, planteo a continuación un análisis del mismo que ayudará a entender los motivos por los que se utilizó este trabajo en la muestra.

El video documental original, titulado "Primer contacto con los Yuki", fue producido en 1989 por la Misión Nuevas Tribus y fue realizado como un informe por misioneros evangélicos que registraron el momento del primer contacto con habitantes de la nación indígena

Yuqui, personas que hasta ese momento se encontraban en situación de aislamiento voluntario dentro la Amazonía boliviana, en la provincia Ichilo del departamento de Cochabamba.

Entender este video documental o informe visual como el detonante para entender las miradas y sus tensiones me lleva a comprender la mirada en dos vertientes: la primera como intencionalidad y la segunda como contenedora de un bagaje cultural, estos enunciados me posibilitan interpretar, en los dos minutos iniciales del documental, la perpetuación de la mirada colonial.

La mirada es el bagaje cultural de quien mira, por lo que considero importante mencionar la distinción que hace John Berger (2004) entre ver y mirar. Ver como el acto biológico de percibir imágenes mediante los ojos, y mirar como el acto cultural, que responde al bagaje cultural. En este sentido el mirar ha cambiado en el transcurso de la historia según las culturas y las intenciones; a diferencia del ver que es una constante en la humanidad y posiblemente no haya sufrido grandes transformaciones desde que nos convertimos en Homo Sapiens.

Paralelamente se encuentra la relación entre el mirar y la intención, además hay que adherir que toda intención manifiesta una relación de poder; en este contexto es que se pone en juego quien tiene el poder de mirar y la autoridad para representar a ese mirado, que además en antropología suele ser el otro colonizado. En el video documental estudiado se delata la situación de poder en el que se encuentran los misioneros, guiados por un antropólogo-misionero, frente al grupo indígena yuqui que además de estar en proceso de intervención, es decir, donde se invade su territorio, también se les está filmando sin ningún acuerdo previo, sin ningún permiso, además el video se realiza únicamente desde la mirada de los misioneros, escuchándose de manera omnipresente la voz autoral y de autoridad que van describiendo los acontecimientos.

La intención explícita que tiene el video documental es realizar un informe del primer contacto y el traslado que se realizó a parte de la

nación indígena Yuqui, el traslado consistía en reducirlos de su nomadismo y llevarlos a una villa artificial (construida por los misioneros) que tenía la intención de volverlos sedentarios. Estas intenciones que evidencia el video ya hacen notoria la relación de poder y el conflicto intercultural que se establece entre los indígenas y los misioneros, conflictos que se delatan en cada segundo del video.

Durante los primeros dos minutos del video los autores muestran una serie de textos en amarillo sobre la imagen, que sirven como información explícita para el análisis antropológico y que me permiten conocer su forma de mirar y evidenciar sus intenciones que transparentan y otras que ocultan.

En el primer texto que en forma de título indica:

"Subproyecto de Protección
de Etnias y Recursos
Naturales Renovables
MACA-BID-815/SF-BO
ATN/SF-2985-BO
Bolivia
Zona de Influencia Carretera
CHIMORE – YAPACANI
Presenta" (00:00:05)

En este primer cuadro de texto se delata el motivo por el que fue hecho, claramente podemos observar que se utiliza la grabación audiovisual como registro de lo que es la realidad, como prueba, como evidencia. La cámara filmadora se la utiliza como herramienta que permite registrar el momento, la prueba que estuvieron allí, y que el espectador no debe dudar de la verdad y objetividad de la filmación. Lo interesante resulta cuando al ver meticulosamente, observo que en el mismo texto de la imagen se delata la influencia del cine, por ejemplo en la imagen 1, se advierte, en la parte de abajo, dice: "PRESENTA" la palabra presenta me hace recordar a las producciones de cine y cómo un productor presenta un film, en todo caso vale la pena preguntar-

se, si el Presenta en el fondo lo que busca es otorgarle autoría de lo acontecido en ese momento y en esa filmación. Además vale la pena preguntarnos: ¿Qué es lo que presenta esta grabación?, ¿por qué lo presenta? y ¿qué autoridad tiene para presentarlo? En esta grabación se observa más al antropólogo, al misionero y su mirada que a los indígenas o el acontecimiento mismo.

Imagen 15
Texto 1. Pantallazo extraído del video "Primer contacto con los Yuki" (1989). Misión Nuevas Tribus



Es decir más que ver a los indígenas, vemos a los indígenas mirados, vemos la mirada de quienes miran a los indígenas, vemos la mirada de los evangelistas sobre los indígenas, vemos su mirada. En ningún momento, a través de este documento audiovisual, podemos acceder a la forma de mirar de los indígenas, no sabemos qué piensan, desconocemos su subjetividad; en cambio, del otro lado, se delata en cada segundo del video documental la subjetividad de los misioneros, su carácter civilizatorio, su estrategia de regalos, su estrategia de contacto y su construcción narrativa a través del video.

En el texto también se hace uso de los códigos internos de los financiadores, la parte de texto que indica: "Subproyecto de Protección de Etnias y Recursos Naturales Renovables. MACA-BID-815/SF-BO.

ATN/SF-2985-BO", manifiesta el código de los financiadores y sus siglas internas como proyecto, lo que nos lleva a pensar que estas personas en realidad estaban cumpliendo un trabajo y para su tiempo se ha debido considerar este proyecto como parte de la cooperación internacional, posiblemente hayan sido remunerados. Por tanto, este video podría ser el producto, la evidencia de los logros obtenidos, en este sentido el video se vuelve a presentar como la verdad objetiva.

> Hay una relación obvia entre el supuesto de que la cultura es observable objetivamente y la creencia popular en la neutralidad, transparencia y objetividad de las tecnologías audiovisuales. Desde una perspectiva positivista, la realidad puede ser captada en la grabación sin las limitaciones de la conciencia humana. Las fotografías proveen un intachable testimonio y son un recurso de alta veracidad de la información. Dadas estas suposiciones, es lógico que en cuanto las tecnologías fueron accesibles, los antropólogos se aventuraron en producir con la cámara el tipo de investigación objetiva de la información que se podía guardar en archivos y ser usada por estudios realizados por generaciones futuras. (Edwards 1992 en Ruby 2007, p. 13)

Por otro lado, también nos presentan el lugar donde ha sido realizado: "Bolivia Zona de Influencia Carretera CHIMORE-YAPACANI" el lugar parece ser muy importante en el discurso de construcción de la imagen como verdad absoluta, el hecho de indicar un lugar una zona, nos lleva a considerar que ellos han estado allí, y de alguna manera eso les da el poder de mostrarnos, nos traen una verdad y les da el Poder de hablar sobre los indígenas. Por otro lado, el situar el lugar de la película es una práctica común en la historia del film etnográfico, vale la pena recordar que películas como "Ax Fight" (1975) realizado por Tim Asch y Napoleon Chagnon sobre el un conflicto interno de los Yanomami se inicia con el mapa de Sud América, primero se los sitúa se los localiza, porque se entiende que eso le da más códigos de veracidad, y porque no se sabe donde habitan; al mencionar el lugar, más que cuestionar la práctica en sí, cuestiono los códigos que se han construido para que un film se a más científico, más objetivo, y en realidad lo que delatan es la construcción narrativa y los códigos estéticos que siguen.

En la segunda imagen con texto en el film indica:

"Informe
Al Banco Interamericano
de Desarrollo
y al Ministerio
de Asuntos Campesinos
y Agropecuarios
Primer Semestre
Junio a Diciembre de 1989" (00:00:15)

Imagen 16
Texto 2. Pantallazo extraído del video "Primer contacto con los Yuki" (1989). Misión Nuevas Tribus



Nos dan los datos de los financiadores del proyecto, esto me lleva a considerar que el film no es solo un video documental que actualmente se encuentra en el Museo de Etnografía y Folclore (MUSEF) de la ciudad de La Paz (de donde la obtuve), sino que en su origen da a entender que sirvió como un informe.

Sobre las instituciones que menciona por un lado se nombra al BID (Banco Interamericano de Desarrollo) y por otro lado a su contraparte en Bolivia, y quienes debieron dar la autorización para la

intervención, el MACA (Ministerio de Asuntos Campesinos y Agropecuarios), también el texto nos da la fecha que no solo se limita a los días de filmación, sino que nos menciona que este trabajo ha sido realizado desde junio lo que me lleva a pensar que hay un tiempo de preproducción donde debieron haber construido su estrategia de contacto y la decisión de utilizar una cámara de video, como el mejor instrumento de evidencia.

En la tercera imagen con texto, se indica:

> "Informe de la Expedición
> Evaluativa, Diagnostico, Contacto
> y Reunificación Familiar.
> MBIA YUKI II
> Sep 15-89-Oct 1-89" (00:00:48)

Imagen 17

Texto 3. Pantallazo extraído del video "Primer contacto con los Yuki" (1989). Misión Nuevas Tribus



Este texto me resulta muy delator de sus propósitos y de su mirada. Este cuadro de imagen nos permite aproximarnos a intenciones que el video evidencia e intenciones que oculta, pero que el video en su extensión termina destapando. Su plan se llama Reunificación

Familiar de los yuquis, con este motivo los misioneros se plantean intervenirlos y llevarlos a vivir a un lugar artificial construido llamado Villa Yuqui, pero lo que esconde este texto es su carácter evangélico y religioso, la Misión Nuevas Tribus no está en la zona de buscar solo la reunificación familiar. El video también genera la sospecha de que los yuquis sedentarios fueron cristianizados y evangelizados por el mismo grupo evangélico, el video muestra a yuquis que están vestidos de manera occidental, que viven en Villa Yuqui y que hablan español tanto como para servir de traductores a los misioneros. El motivo claro de por qué están allí es para evangelizarlos y en estos minutos del film se encubre este motivo.

En este momento he decidido fragmentar el video mostrando dos cuadros con los que básicamente se inicia el video, en estas imágenes lo que se ve es el encuentro entre el cacique yuqui nómada y un misionero (por cierto, no el líder misionero-antropólogo) esta imagen con la que se inicia el film, me lleva a evidenciar lo ficticio del film, la construcción artificial ya que se inicia como si se iniciara una película de ficción, la imagen del encuentro entre el misionero y el jefe de la comunidad, sería una imagen característica del cine de ficción, lo que me lleva a pensar que los que construyeron la narrativa del documental tienen una mirada marcada por el cine comercial.

> En el proceso de creación del filme de trasfondo etnográfico, la mirada del antropólogo se fija en una porción de la realidad el resto queda «fuera de campo». Al seleccionar ese segmento, y no otro, ya se ha puesto en marcha el proceso de montaje al que aludía Vertov (en Hockings, 1995). La cámara filma lo que tiene delante de ella, la selección se ha efectuado a priori en función de una determinada conjunción de intereses y condicionantes. La cámara es un ojo, pero un ojo que mira. La realidad siempre es la realidad que se filma, por eso es reconstrucción. (Grau 2002, p. 89)

Mediante esta imagen vale la pena mencionar la edición del video como la construcción artificial de un discurso, y por otro lado

la influencia de los primeros films comerciales en las construcciones del film etnográfico, como ya lo mencionaba Brigard (1973).

Después de la imagen del encuentro “poético” el film vuelve a texto amarillos, sobre la imagen donde indica:

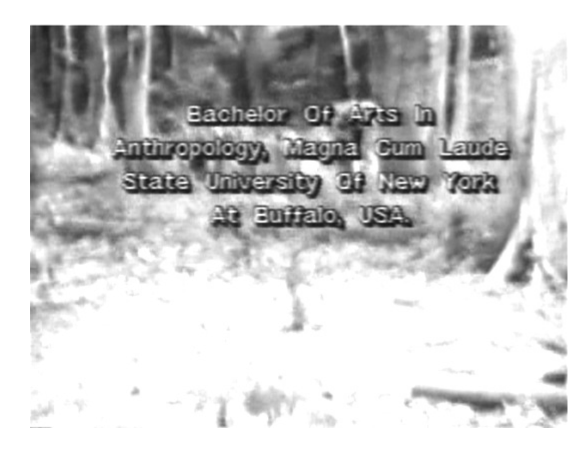
“Producido
Por
JOSE VICENTE GONZALES ROCA
Master of Education, Cambridge
College, Boston Mass, USA
Master Of Science in
Social Science, State University
of New York At Buffalo, USA” (00:01:05)
“Bachelor Of Arts
In Anthropology, Magna Cum Laude
State University Of New York
At Buffalo, USA.” (00:01:06)

Imagen 18
Imagen 3. Texto 2. Pantallazo extraído del video “Primer contacto con los Yuki” (1989). Misión Nuevas Tribus



Imagen 19

Texto 5. Pantallazo extraído del video "Primer contacto con los Yuki" (1989). Misión Nuevas Tribus



En estos dos cuadros de texto resulta muy curioso que el autor nos dé a conocer su currículo académico, se presenta como productor del video, y al inicio de manera *sui generis*, inserta su *curriculum* académico sin mencionar su actividad, función y cargo como misionero evangélico dentro la organización Nuevas Tribus, sino más bien nos presenta su carrera dentro las ciencias, a través de este cuadro conocemos que José Vicente Gonzáles Roca tiene una Maestría en Educación, otra Maestría en Ciencias en Ciencias Sociales y una Licenciatura en Antropología. Al presentarse de esta manera considero que quiere jerarquizarse (evidenciar sus estudios y en otras palabras mencionar su estatus) de esta manera nos quiere mostrar lo mucho que conoce, lo educado que es, y quiere auto otorgarse por medio de sus títulos la autoridad. La ironía es que la única manera de hacerlo en el audiovisual es recurrir al texto. Este respaldo lo justifica para hacer el primer contacto con la nación indígena en aislamiento y a la vez ser el autor del video documental (que a esta altura del análisis tiene todo para ser una ficción).

Esta serie de ejemplos sobre la textualización de la visualidad nos permite analizar cómo el carácter polisémico de la imagen es muchas

veces direccionado al texto escrito o narrado, ya que solo la imagen puede generar más bien lecturas más polisémicas y posiblemente críticas. Frente a esta posibilidad, la precisión y claridad de la palabra puede evitar lecturas "erróneas" o subversivas frente a la intención autoritaria del autor.

Y por último nos dan el contexto:

"Campamentos de Contacto
Antropologico de Tres Cruces
Provincia: Ichilo
Santa Cruz de la Sierra" (00:01:26)

Imagen 20
Texto 6. Pantallazo extraído del video "Primer contacto con los Yuki" (1989). Misión Nuevas Tribus



"Domingo 24 de Septiembre 1989
10:30 a.m.
Inicio del Proceso de Contacto
y Reunificación Familiar
entre los MBIA YUKI Nomadas
Con los YUKI Sedentarios" (00:01:50)

Imagen 21
Texto 7. Pantallazo extraído del video "Primer contacto con los Yuki" (1989). Misión Nuevas Tribus



Este texto me lleva a pensar que el nombre del campamento de contacto, y el apellido de todos los yuquis en el video, tienen que ver con Cruz, por ejemplo el campamento se llama: "Campamento de Contacto Antropológico de Tres Cruces" y por ejemplo los nombres de los yuquis sedentarios son, por ejemplo, Leonardo Cruz o Juan Cruz, de repente todos los yuquis apellidan Cruz, este es el abuso de los evangélicos y la falta de respeto que presentan hacia el pueblo o nación yuqui. Por otro lado, el documental también intenta utilizar la tecnología para para transmitir la mirada objetiva, positiva, científica pero solo analizando los textos de los dos primeros minutos que aparecen en el film. Puedo advertir su construcción artificial, este análisis detallado de los textos que aparecen al inicio del film evidencia su mirada ideológica y en ningún momento neutra u objetiva, sino más bien desenmascara su mirada colonial de los autores, al evidenciar su autoridad sobre el otro, y construye su estética sobre la del otro.

Reflexiones sobre "Primer contacto con los Yukis"

Considero que uno de los grandes campos en la actualidad para la antropología visual es el estudio de las miradas que están latentes

en films, obras de arte, montajes, publicidad o cualquier documento visual. El potencial de análisis de las miradas, sus tensiones, su evidencia del poder y su contenido política la convierten a la mirada en el epicentro de nuestras interpretaciones.

La mirada de los misioneros evangélicos Nuevas Tribus se delata en su film, con solo dos minutos de análisis podemos encontrar cómo miran a los indígenas yuquis y cómo quieren construir una realidad a través del video para que los/as espectadores miremos como ellos. Su mirada no es una mirada neutra, inocente u objetiva, sino todo lo contrario es ideológica, política, subjetiva y autoritaria lo que me lleva a considerarla como una mirada colonial.

Considero que la mirada colonial que encontramos en el presente video documental también responde a la histórica mirada de la antropología, films que se han hecho y que han construido una estética, y que ahora están naturalizados. Ante la masiva producción de films coloniales sobre el Otro parece no haber solución, la mirada colonial se ha naturalizado, esta situación parece un laberinto sin final. Pero la historia del documental y de la antropología tiene otros ejemplos y giros, por ejemplo puedo mencionar los trabajos de Trinh T. Minh-ha (1982) o de Arnaud Yannick Alain (2013), intelectuales que parecen darnos luces de cómo mirar fuera de la mente positivista, objetiva, autoritaria y colonial de la antropología. Sin embargo planteo que estos aportes por más valiosos que son, son casos esporádicos, singulares y su campo de acción no parece trascender los espacios de discusión académica. Existe un problema de audiencia particularmente en torno a la inteligibilidad de esos audiovisuales por parte de públicos no especializados.

La perpetuación de la mirada colonial es mi interpretación a la cantidad de producción audiovisual que se produce fuera de las academias y que rumiando la misma mirada colonial de los antropólogos de finales del siglo XIX y principios del XX la perpetuán. El video documental como el "Primer contacto con los Yuki" remeda la mirada colonial y la siguen reproduciendo perpetuándola, siendo este

tipo de materiales audiovisuales los que van circulando por la sociedad y estableciendo la forma en la que miramos.

Retornando al videoarte “Mbia Recuaté”

El videoarte busca recoger las lecturas críticas hacia este producto audiovisual y traducirlo a un lenguaje visual que utilizando las propias herramientas del audiovisual pueda interpelar el video documental. La perpetuación de la mirada colonial es mi interpretación a la cantidad de producción audiovisual que se produce fuera de las academias y que rumiando la misma mirada colonial de los antropólogos de finales del siglo XIX y principios del XX la perpetuán. Video documental como el “Primer contacto con los Yuki” remeda la mirada colonial y la siguen reproduciendo perpetuándola, siendo este tipo de materiales audiovisuales los que van circulando por la sociedad y estableciendo la forma en la que miramos.

El videoarte se propuso repensar el contacto, y por lo tanto repensar el archivo. Entonces aprovechando la tecnología lo que se busca es que el momento de contacto sea repetido y por último dado la vuelta, imaginando que es posible volver atrás la historia. Por último, las palabras en lenguaje yuqui son potenciadas, pensamos que el idioma incomprensible para quienes hablamos español, como una sensación estética y a la vez resaltamos la importancia de escuchar este otro idioma.

En el videoarte se repite una y otra vez el “primer” encuentro entre los misioneros y los mbia yuquis y cada vez que se repite se edita de tal manera que podamos deconstruir el archivo. Cada vez que se interviene el video original pienso que se genera una contra narrativa que rompe esa voz de autor y narración autoría que propone el documental original. En este contexto, el arte nos permite construir narrativas propias y estrategias de interpelación a producciones visuales de nuestro interés.

Para realizar este video fue fundamental recoger el aporte del concepto de zona de contacto:

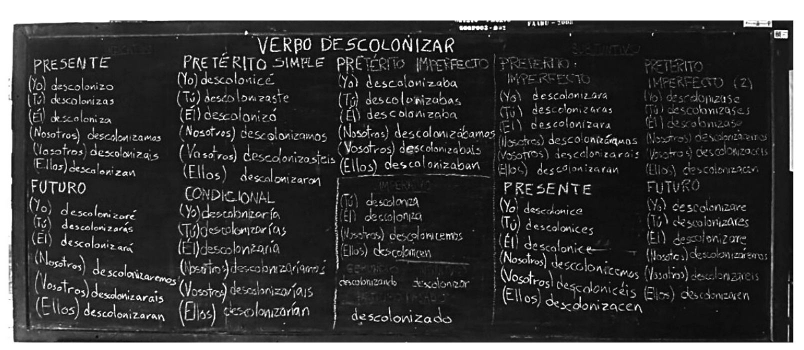
> [Z]ona de contacto, (…) uso para referirme al espacio de los encuentros coloniales, el espacio en el que personas separadas geográfica e históricamente entran en contacto entre si y entablan relaciones duraderas, que por lo general implican condiciones de coerción, radical inequidad e intolerable conflicto. (Pratt, 2010, p. 25)

El videoarte desde una perspectiva artística busca que las personas que observan puedan pensar en el conflicto del encuentro entre los misioneros y los grupos indígenas en aislamiento voluntario en la Amazonía. La manipulación del video, la posibilidad de volverlo a editar, resulta una estrategia artística donde me permite generar mi propio discurso e interpelar las imágenes utilizando el mismo dispositivo.

Selfie

Esta obra es una parodia a que todos somos descolonizadores y que en realidad es un concepto de que cada vez está más vaciado de significado. El título de *selfie* busca ser aún más irónico con la idea de una autorrepresentación social donde supuestamente todos buscamos descolonizarnos. Consiste en una pizarra donde se conjuga el verbo descolonizar.

Imagen 14
Obra Selfie de Juan Fabbri

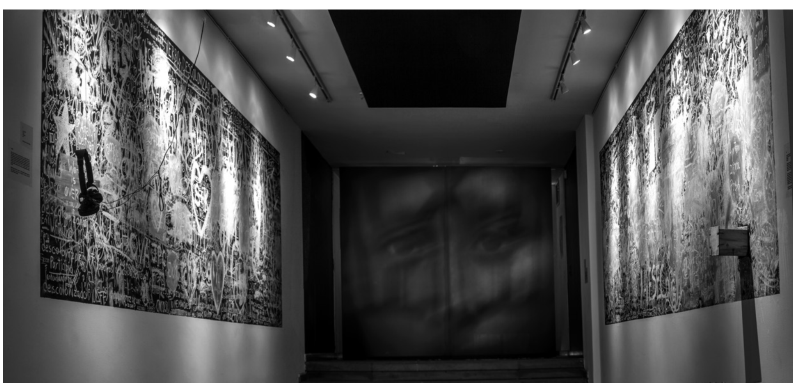


En La Paz se realizaron dos pizarras una con la conjugación del verbo descolonizar y la otra con una pregunta: ¿Qué es para usted

descolonizar? Ambas pizarras terminaron totalmente intervenidas y garabateadas con tiza.

Imagen 15
Imágenes de registro de la exposición Cidios





Fotografía Tony Suárez.

La pizarra me recuerda mis años en el colegio y el aprendizaje de la conjugación de los verbos en la pizarra. Aprender a usar el lenguaje

también es sinónimo de los procesos para aprender la cultura. El momento en que conjugamos el verbo descolonizar pienso que podemos mostrar por un lado, cómo se volvió obligatorio en el gobierno actual el hablar de descolonización pero que muchas veces solo se vuelve una repetición y va perdiendo su agenda política, por otra parte, también la pieza habla de la importancia de generar y reflexionar sobre los procesos de descolonización.

Al fondo de ambas pizarras se encuentra en reproducción el videoarte "18 *Tips* para una fotografía colonial".

***Tips* para una fotografía colonial**

Este video fue realizado con ayuda de los programas *Power Point* y *Quicktime Player*, en una primera fase se seleccionaron las imágenes del sitio web oficial de *News Tribes Mission* (www.ntm.org). Posteriormente se las ordenó de acuerdo con conceptos que se relacionan con la literatura antropológica que ha reflexionado sobre la representación del otro, el trabajo tiene un componente interpretativo producto de la reflexión sobre las imágenes recogidas. Las fotografías que aparecen en el video fueron obtenidas del portal mencionado entre 2013 y 2014.

Considero que a través de la ironía se puede desentrañar cuáles son los rasgos de la mirada colonial en imágenes originales del grupo misionero Nuevas Tribus. En el video se escucha mi voz dando unos consejos, unos *tips* a los espectadores, estos elementos considero que buscan generar en el espectador preguntas de carácter reflexivo que incentiven la reflexión sobre la mirada colonial que envuelve la producción, representación, montaje, edición y la circulación de las imágenes que se realizan alrededor del otro. En este sentido, la propuesta es una sátira casera a la construcción de la fotografía colonial y particularmente a la neo colonial, evidenciando sus herramientas y construcciones artificiales sobre la imagen.

El video también propone posicionarse ideológicamente respecto a la utilización de equipos de última generación en contraste con

la producción casera, artesanal, comprendiendo que con los medios tecnológicos al alcance son suficientes para producir pensamiento antropológico. La idea es que no se necesitan equipos costosos para generar ideas que reflexionen lo visual desde lo local. Este trabajo busca devalar la mirada que se encuentra detrás del sitio web de la Misión Evangélica Nuevas Tribus (www.ntm.org) enfocándome en el método etnográfico que me permite comprender el sitio web, como un producto visual, cultural, que me aproxima a datos empíricos con los cuales busqué enmarcarme en los debates teóricos que se van realizando en la antropología visual. Como hemos ido viendo, la MNT es un grupo evangélico de creencia fundamentalista que considera que debe llevar la palabra de Cristo a todos los pueblos de la tierra transmitiendo su mensaje de salvación, su trabajo consiste en contactar pueblos indígenas en situación de aislamiento y convertirlos al cristianismo protestante.

Considero que la antropología visual al generar herramientas de análisis de lo visual me permite estudiar cualquier producto que se presenta en este campo, por lo que considero pertinente el análisis de un sitio web, el cual se presenta como un mundo virtual que tiene diferentes puertas de acceso para su análisis.

Indicar al lector que en este ensayo solo me concentraré en la página de inicio, ya que el sitio web de la misión nuevas tribus es extenso y tiene muchas entradas, links, donde podemos encontrar videos, textos y fotografías; por lo que un análisis de todo el sitio web sería muy extenso.

La imagen que vemos me lleva a pensar en cómo se representa la relación entre un misionero y un indígena. La fotografía nos muestra aparentemente la relación de superioridad del misionero frente al indígena, evidenciamos una asimetría donde el misionero está sobre el indígena.

Imagen 16
Captura de pantalla de la fotografía de inicio del sitio web de la Misión Nuevas Tribus



> Rosalind Morris (1994) asegura que la cámara no filma nunca desde la neutralidad. Selecciona siempre, dirige y planifica constantemente. Miramos a través del objetivo siempre desde una perspectiva particular, desde el bagaje cultural que nos proporciona nuestra incardinación en un segmento cultural determinado. Nunca somos inocentes en nuestra mirada. Ni a través de la cámara ni con el cuaderno de campo. (Grau 2002, p. 85)

Un posible factor colonial está en reconocer que a través de la foto se está representando quién enseña a quién, es decir, quién posee el conocimiento, quién es el que da y quién carece de él, quién es el que lo recibe.

Asumiendo lo dicho, el diálogo entre estas dos personas no sería horizontal sino vertical, donde el misionero enseña desde arriba, y abajo está el indígena. Este es el factor colonial, quien tiene el conocimiento, la verdad es el misionero, lo que situaría al indígena en una posición de ignorancia, alguien a ser educado, a ser salvado, a ser cooperado, el que escucha y no habla. La condición de inferioridad del indígena sobre el misionero es una característica que denota una actitud colonial, el momento en que se representa esta inferioridad es la evidencia de la mirada colonial. Como nos indica Fontcuberta

"Contra lo que solemos pensar y lo que nos han inculcado, la fotografía miente: lo importante no es esa mentira sino a qué intenciones sirve" (Fontcuberta 1997 en Grau 2002, p. 79)

En la fotografía que estamos analizando se establecen roles jerárquicos donde el misionero se posiciona en superioridad frente al indígena, por otro lado, la fotografía busca generar en el espectador la idea de realidad. Considero que la fotografía busca que el espectador sienta que esa situación ha sucedido, que es real y se vea cómo fue. Busca que la fotografía funcione como evidencia, aunque esté claramente manipulada y dramatizada, la fotografía busca en el espectador cierta confianza en que esa realidad existe.

> Hay una relación obvia entre el supuesto de que la cultura es observable objetivamente y la creencia popular en la neutralidad, transparencia y objetividad de las tecnologías audiovisuales. Desde una perspectiva positivista, la realidad puede ser captada en la grabación sin las limitaciones de la conciencia humana. Las fotografías proveen un intachable testimonio y son un recurso de alta veracidad de la información. (Edwards en Ruby 1996, p. 1)

El *website* está realizado en parte para invitar a que nuevas personas sean misioneros y esta imagen sugiere que la realidad es como se la presenta a través de la fotografía, los indígenas felices de recibirlos y los misioneros siempre en una situación de superioridad.

Por otro lado, la serie de fotografías que se encuentran en el sitio web y la fotografía central del portal me sugieren que quieren corresponder al nosotros estuvimos allí: "Estás allí... porque yo estuve allí" (Clifford 1988, p. 40). El hecho que se fotografié al misionero junto al nativo, en el contexto indígena, buscan generar que la fotografía funcione como evidencia, el haber estado allí le da legitimidad al misionero de hablar sobre la relación con el Otro. Buscan hablar en nombre de los indígenas, nos comentan cómo los indígenas sienten y qué es lo que piensan. En ninguna parte del *website* se menciona a los pueblos indígenas que no han querido ser intervenidos o que no les gusta ser intervenidos; siempre se muestra al indígena que vivía

en la ignorancia y que ahora es feliz de conocer la palabra de Dios. Esta situación se me plantea como una clara representación desde la mirada colonial donde se construye y se habla en nombre del "Otro".

En esta web hay muchos elementos que invitan a seguir analizando, algunos de los temas que se quedan en la palestra son la textualización de la imagen, las contradicciones entre las casas donde viven los misioneros en la selva comparadas con las casas de los indígenas, la ropa de los fotografiados, el uso de la fotografía en "blanco y negro" y muchos videos y fotografías de la web para seguir analizando y comparando. Elementos que quedaron suspendidos por motivos de espacio y que espero seguir desarrollando en próximos artículos.

La mirada que se develó al hacer este análisis del *website* es la de la mirada colonial a partir, principalmente, del ejercicio de poder que realizan los misioneros al representar al otro. En este sentido, también se destaca la ausencia de la voz de los indígenas, su falta de participación en el proceso de realización, y su falta de enunciación. Respecto a las imágenes se evidenció una serie de manipulaciones que se hacen a la imagen enfatizando la relación de Poder entre el misionero y el indígena, también se observó cómo se editan las imágenes bajo una clara mirada colonial. Y por otro lado el *website* fue claro al mencionar cuál es la audiencia que les interesa, y se encontró relaciones paradójicas entre la procedencia de los misioneros y las situaciones económicas en sus países.

A partir de este análisis también imprimí las portadas en positivo y negativo de las fotos de pantalla de los sitios web de la Misión Nuevas Tribus. Al presentar estas imágenes sin mucho texto, espero que la gente pueda obtener sus propias conclusiones.

Estas imágenes entran en diálogo con un objeto donde se encuentran una serie de dibujos realizados como parte de mi diario de campo. El diario de campo en antropología es una herramienta fundamental para la reflexión durante la investigación, sin embargo, considero que no todas las personas ni todos los sucesos se reflejan a

través de las palabras. Por eso, mientras investigaba decidí que mi diario sea mixto con notas del campo y reflexiones escritas, pero también dibujos, mapas conceptuales, collages, para que fuera un diario de campo que respondiera más a quién soy y a cómo se puede reflexionar sobre las imágenes. Interpelar las imágenes que uno encuentra en el trabajo de campo haciendo, recreando o deconstruyendo imágenes.

Imagen 17
Imágenes de registro de la exposición Cidios



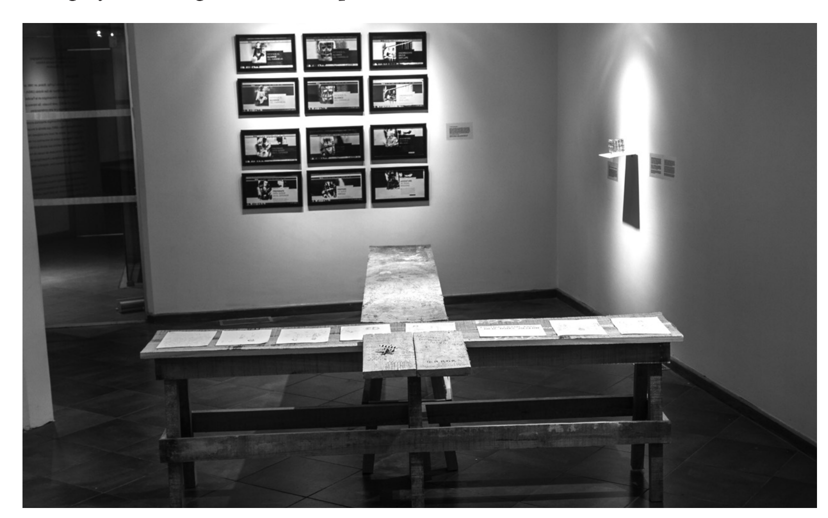
Fotografía Tony Suárez.

El hábito que la antropología ha construido de llevar un diario de campo lo considero muy valioso, sin embargo, creo que este también debe complejizarse incluyendo no solo el lenguaje escrito sino también otro tipo de lenguajes, de manera que volver al diario de campo se convierta en una fuente inagotable no solamente para escribir artículos y capítulos de libros, sino también exposiciones artísticas que permitan al público acercarse a nuestros problemas y enfoques de investigación desde otros lugares. El dibujo, por su carácter inmediato y la posibilidad de acompañarnos en el día a día, resultó ser una herramienta fascinante que me ayudó a complementar la parte

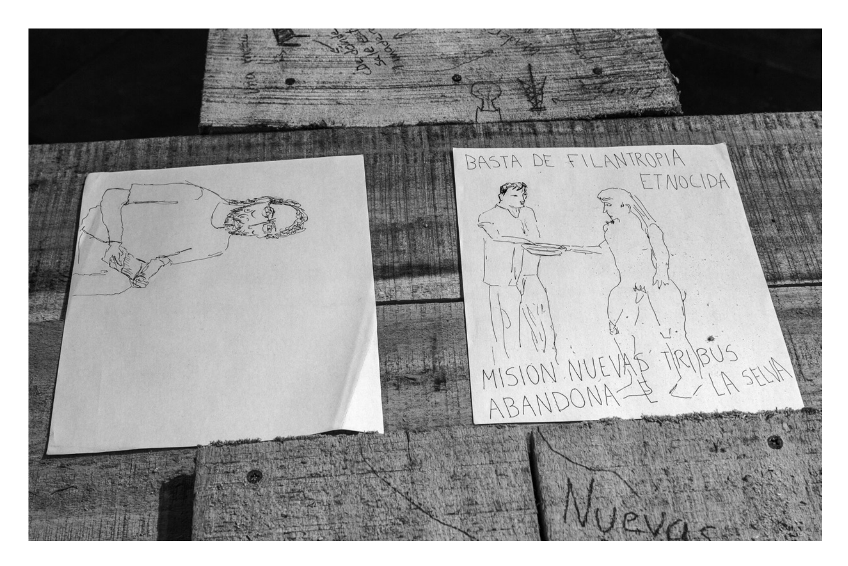
escrita con elementos visuales. En la exposición presenté una selección de algunos dibujos realizados sobre hojas blancas. Otros dibujos se llevaron a una estructura de madera en forma de cruz, donde copié varios de los dibujos de mi diario de campo.

Imagen 18 y 19

Fotografías de registro de la exposición Cidios







Fotografía Tony Suárez.

Reflexiones finales

A través de este trabajo esbocé una experiencia en la que el arte y la antropología se cruzan, encuentran, interfieren y complementan. En este trabajo, la visualidad es entendida como un campo de exploración de conocimientos y una búsqueda por experimentar con lenguajes a partir de las imágenes para encontrar las mejores maneras de comunicar sentidos y ampliar las lecturas en los visitantes de la sala de exhibición.

El arte en esta experiencia se convirtió en un espacio donde se puede generar contra narrativas, interpelar los discursos de las imágenes utilizando las posibilidades del propio terreno visual. El arte se convierte en una herramienta de resistencia donde cualquier persona usando, por ejemplo, instrumentos muy simples como un lápiz y una hoja de papel pueden generar un punto de vista sobre una realidad y difundir sus ideas a otras personas.

Por otro lado, el lenguaje visual me permite, como antropólogo, explorar otras sensaciones y emociones que a la vez se convierten en

otras preguntas de investigación, realizando dibujos, objetos, videoarte o instalaciones. En este sentido, explorar más allá de las palabras me permite enriquecer el conocimiento y la forma de entender la realidad desde la antropología.

Finalmente, esta forma de presentar la investigación me permitió llegar a otros públicos y que las discusiones antropológicas no solo se queden en la academia sino que busquen llegar a otros interlocutores como los que rodean al mundo del arte. Este ejercicio de transferir los conocimientos adquiridos desde la investigación antropológica a otros campos enriquece nuestras perspectivas como investigadores sociales y nos permite vislumbrar nuevas preguntas, nuevos escenarios por investigar y mayor impacto de nuestros resultados.

Referencias bibliográficas

Alain, A. (2013). *Miradas cruzadas en Arajuno: de la imaginación a la política. Visualidades y usos sociales del video en el marco de una etnografía audiovisual compartida.* FLACSO. Ecuador.

Asch, T. y Chagnon N. (1975). Ax Fight. Film.

Barthes, R. (2009). S/Z. XXI Editores. México D.F.

Banco Mundial. (2015). Datos del PIB. https://bit.ly/3PeGmA6

Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes.

Berger, J. (2004). *Mirar.* Ed. La Flor.

Borea, G. (2017). *Arte y antropología: estudios, encuentros y horizontes.* 1 ed. Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial.

Brigard, E. (2003). The History of Ethnographic Film. En *Principles of Visual Anthropology* (pp. 13-43). Comp. Paul Hockings.

Castillo, R., Eleison K., Saenz M.B. y Sánchez J. (2018). *Propuesta curatorial X Bienal de Arte SIART: Los Orígenes de la Noche*. Bienal SIART.

Clifford, J. (1988). Sobre la autoridad etnográfica. En *Dilemas de la cultura*. Editorial Gedisa S.A.

Escobar, A. (2014). Territorios de diferencia: la ontología política de los "derechos al territorio" En *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia* (pp. 67-136). Ediciones UNAULA.

Gell, A. (1998). *Art and agency. An anthropological theory*. Oxford University Press.

Gonzáles, J. (1989). Primer contacto con los Yuki. Misión Nuevas Tribus. Video. S/L.

Grau, J. (2002). *Antropología audiovisual: fundamentos teóricos y metodológicos en la inserción del audiovisual en diseños de investigación social.* Bellaterra, D.L.

Guasch, A. M. (2009). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural.* Alianza Forma.

HKM. (2018). *Anthropology, Art & Alterity*. Berlín. https://bit.ly/44uGQX9

Lao-Montes, A. (2014). Seminario: *Teoría Crítica & Cuestiones de Raza, Racismo y Etnicidad*. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales sede Ecuador

Marcus, G. y Fischer M. (1986). *La antropología como crítica cultural. Un momento experimental en las ciencias humanas*. Amorrortu.

Marcus, G. (2004). O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia. *Revista de antropologia, São Paulo, USP, 47*(1).

Montezemolo, F. (2018). Metálogos. https://vimeo.com/295950330

Minh-ha, T. (1982). *Reassemblage.* Film.

Misión Nuevas Tribus. (2013). www.ntm.org

Novoa, J. (2000). *Embajadores de la Selva-Papúa Nueva Guinea* (Documental). New Atlantis.

Poma, Guamán. *Nueva Corónica y Buen Gobierno.* https://bit.ly/3PrwOlH

Pratt, M.L. (2010). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación.* FCE.

Ruby, J. (1996). Antropología Visual. En David Levinson y Melvin Ember (eds.), *Enciclopedia de Antropología Cultural*, *4*, 1345-1351. Henry Holt y Cía.

Ruby, J. (2007). Los últimos 20 años de antropología visual. Una revisión crítica. *Revista Chilena de Antropología Visual, 9*, 13-36.

Tate Modern. (2013). *Fieldworks: Dialogues between Art and Anthropology*. Londres. https://bit.ly/3YYj6Kc

Antropología visual: entre el colonialismo y la modernidad

Saúl Uribe Taborda
suribe@ups.edu.ec
Universidad Politécnica Salesiana

Introducción

El proceso histórico previo a la conformación de la Antropología visual como disciplina, está marcado por una serie de acontecimientos que, desde el pensamiento decolonial, resulta importante hacer un recuento y desempolvar otros sentidos que hasta la fecha siguen imperando en los órdenes escópicos.

En el siguiente artículo buscaremos repensar estos nexos desde la colonialidad y entender cómo estos impuestos fueron reproducidos por medio de las tecnologías de la imagen, como el daguerrotipo y la fotografía de mediados y finales del siglo XIX, las cuales fueron hechas con fines etnográficos y antropológicos. Nos apoyamos en los postulados decoloniales, donde una de las tesis principales afirma que la modernidad se originó en la Europa medieval, pero nació cuando esa Europa se enfrentó con "el otro" y lo conquistó, violentó, controló. En palabras del propio Dussel: "modernidad, colonialismo, sistema mundo y capitalismo son aspectos de una misma realidad simultánea y mutuamente constituyente" (Dussel, 2004, p. 139).

Para un primer y segundo apartado discutiremos colonialismo y eurocentrismo/modernidad y colonialismo, para entender de qué manera la crítica decolonial relaciona estas épocas, líneas de pensamiento, momentos históricos, cómo se constituyen y relacionan. Sobre esto el concepto de raza jugará un papel importante y será un incentivo

para, desde diferentes disciplinas, definir y sustentar la superioridad de una raza sobre las demás.

El componente visual será revisado en un tercer apartado para revisar, a partir de las tecnologías de reproducción de imágenes, cómo se convirtieron en una herramienta para hacer registro de las diferentes razas y sustentar el pensamiento eurocéntrico. En medio de esto la antropología visual, como una disciplinada apenas naciente, dio paso para evidenciar las bases éticas que comenzarían a sustentar los modos cómo se cuestiona y se sigue cuestionando el lugar del investigador y de qué manera se relaciona con "el otro".

Colonialismo y eurocentrismo

El colonialismo puede ser entendido no solo como un proceso de subordinación de los pueblos indígenas a los intereses de las principales potencias europeas del siglo XV, sino como un proceso constitutivo que Quijano (2014) y Dussel (1994) denominaron "eurocentrismo. Junto con la invención de América Latina se constituyó un régimen geopolítico por el que Europa se presentó como el centro del cual irradiaban las mejores ideas que tiene la humanidad: las ideas ilustradas, las ideas libertarias de la Revolución Francesa y las ideas de la nueva ciencia.

Para Said,[1] la hegemonía europea se construyó bajo una distinción entre oriente y occidente; una distinción que debe ser leída como un discurso ideologizado que comprende distintos matices (geopolíticos, económicos, religiosos, culturales) constituyendo las descripciones etnográficas, sociológicas y geográficas de ese tiempo, instrumentos no solo para manipular y controlar la diferencia, sino

1 Castro Gómez (2005) atribuye a Said el mostrar que "con el nacimiento de las ciencias humanas en los siglos XVIII y XIX asistimos a la invisibilización de la multivocalidad histórica de la humanidad. A la expropiación territorial y económica que hizo Europa de las colonias, corresponde una expropiación epistémica que condenó a los conocimientos producidos en ellas a ser tan solo el "pasado" de la ciencia moderna" (p. 47)

para probar la superioridad de la raza blanca que, más allá de ser una tipología basada en rasgos fenotípicos, se consideró como signo de distinción social y cultural.

En las descripciones etnográficas de la época ilustrada, pululan narraciones relativas a pueblos indígenas obsesionados con creencias mágicas, supersticiosas y con formas de vivir exóticas, misteriosas, barbáricas. Y si la ciencia, junto con la técnica y las instituciones de carácter político o jurídico, de corte europeo, son los productos que caracterizan a una humanidad madura, era claro que los indígenas no eran sino pertenecientes a un estadio atrasado y primitivo, cuya prueba de inferioridad estaba constituida por sus formas cognitivas y ontológicas. Las dicotomías entre barbarie y civilización, entre naturaleza y cultura que sirvieron para establecer la distinción racial entre el ser de los indígenas y el ser europeo, tuvieron por fundamento estas descripciones cargadas con un fuerte componente ideológico.

Sin el hecho colonial no solo hubiese sido difícil la consolidación del capitalismo como sistema que erosiona las capas políticas y económicas del *Ancient Regime,* sino que la identidad europea y el conjunto de sus valores no se habrían determinado universalmente sin haber contado con una antítesis ontológica y epistemológica, como lo fue el indígena. El ser occidental sin los pueblos indígenas no tendría su razón de ser, no hubiese encontrado antítesis que sirvió para recoger sus valores culturales en contraposición de la barbarie y la irracionalidad que acompañaron al imaginario de lo indígena.

El descubrimiento del nuevo mundo generó un conjunto de problemas de carácter teológico, se trató de designar el estatuto de los pobladores de América Latina que a ojos de los europeos eran tan extraños y opuestos a lo que ellos estimaron como razas civilizadas. Para Mignolo, las serias dificultades y controversias generadas en las discusiones de carácter teológico sobre el estatuto de estos "seres incivilizados" (cuyos comportamientos rozan con el imaginario fantástico de los pueblos bárbaros), actualizaron la problemática sobre la división ontológica de las razas en el mundo cristiano, con lo cual

los hijos de Europa son herederos de Sen, mientras que los africanos y los asiáticos son hijos de las razas malditas de Cam.

Los indígenas, tomados como los apátridas del mundo cristiano, se introdujeron en el imaginario europeo como una prolongación de su civilización, como los recién llegados al mundo, y cuya tutela depende de las instituciones eclesiásticas de Europa. Dentro de estas discusiones teológicas se planteó el problema del alma de los pueblos indígenas. En la medida que las costumbres de los pueblos indígenas les parecieron a los colonizadores tan lejanas de los comportamientos civilizados del ser occidental, tan lejanas de los preceptos de la cristiandad y tan cercanas a los comportamientos de los animales, se sostuvo en inicio que estos pueblos carecían de alma y por lo tanto debían ser tratados en sus justos términos: como seres que tenían únicamente un cuerpo que podía ser martirizado y explotado físicamente en aquellos trabajos que sirvieron para construir la hegemonía económica de la corona española.

En esta forma de representación de lo “Otro” es claramente perceptible un problema filosófico, que, si bien se remonta a la institucionalización de la filosofía en la Academia y en el Liceo, no encontró su determinación clara en la patrística, especialmente en el pensamiento de San Agustín. Este problema referido a la dicotomía entre cuerpo y el alma, a la diferencia entre espíritu y naturaleza, marcó una línea divisoria entre aquello que pertenece por excelencia a los seres humanos: su inteligencia racional, de aquello que es patrimonio de la naturaleza inanimada, de una naturaleza gobernada por leyes ciegas.

En el razonamiento de los misioneros, si Dios había dotado al ser humano de un alma inteligente que sirviera justamente para el reconocimiento de la superioridad de su creador, era evidente que los pueblos indígenas al aferrarse a la idolatría, el paganismo y tener un lenguaje emparentado con los gritos de las fieras, no tenían un alma inteligente. En consecuencia, los indígenas son todo menos los hijos de Dios, en cambio los misioneros tuvieron la suprema tarea de alejar a estos pueblos de sus costumbres descarriadas, irracionales y salvajes.

La representación que el europeo hizo de sí mismo a partir de un conjunto de experiencias religiosas, políticas y económicas, terminó en la construcción de una estructura jerárquica y de férreas distinciones, donde unas razas son más superiores que otras. Desde aquí en adelante se dibujaron los centros geopolíticos y las periferias; en el último análisis el sistema moderno mundial tiene un sustrato racial. El poderío económico de Europa no hubiese sido posible sin una distinción racial, por la cual no solo se construyeron las primeras identidades ontológicas, sino que se legitiman relaciones de fuerza.

Para Dussel, la expansión de la colonia hubiera sido un asunto difícil si no hubiese existido este discurso racial, en la medida que el triunfo de toda cultura sobre otra se basa en la deslegitimación de las culturas consideradas débiles e inferiores. Otros pensadores decoloniales como Quijano, Mignolo y Castro-Gómez, también refuerzan estas ideas sobre que el eje central de la colonialidad del poder está cimentado principalmente en el concepto de raza, a través de la razón moderna eurocéntrica que plantea diferenciación, jerarquías, opuestos binarios, donde uno es superior al otro y, por lo tanto, da paso a generar relaciones de dominación. Así lo afirma Mignolo (citado en León, 2012): "La diferencia colonial consiste en clasificar grupos de gentes o poblaciones e identificarlas en sus faltas o excesos, lo cual marca la diferencia y la inferioridad respecto a quien clasifica" (p. 114).

En Latinoamérica, la deslegitimación fue practicada a partir de instrumentos sugestivos y coercitivos como los empleados por el clero (la biblia), o partir de representaciones que asimilaba a los indígenas como herederos de una naturaleza débil, pagana, idólatra e irracional. Todo proceso de colonización además de necesitar el poder militar necesita un proceso de aculturación, un proceso psicológico donde se internalice la superioridad del amo.

La explotación del indígena tuvo que ser justificada en un orden racional-teleológico. Se trató de la instauración de un "régimen de saber-poder, regido por los preceptos teológicos y filosóficos de la edad media, y que en ulteriores términos legitimaría una estructura

jerárquica, donde según pensadores de la Ilustración, como Condorcet o Locke, cada raza ocupa el lugar que le pertenece. Así, si unas razas están destinadas a gobernar, mientras que otras a acatar servilmente, se debe a que las razas superiores tienen alma y una inteligencia, mientras que las razas débiles no tienen más que cuerpo, es decir, son naturaleza cuya única función es ser empleada para la realización del ser humano, en este caso, el ser europeo.

Para Kant (2015), la "Ilustración es la salida por sí misma de la humanidad de un estado de inmadurez culpable. La incapacidad significa la imposibilidad de servirse de su inteligencia sin la guía del otro" (p. 25), y a renglón seguido sostiene que la cobardía y la pereza son las causas principales por las que la humanidad se encuentra en ese estado culpable. Muchas veces pasa desapercibido el hecho de que este discurso filosófico se fundamenta en los estudios comparativos que Kant desarrolló en el terreno de la antropología y de la geografía. En dos de sus trabajos: *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764), y *Geografía física* (s/f), este pensador realizó una minuciosa descripción y clasificación de las razas, sustentada en algunas relaciones que encontró entre el fenotipo y la geografía. La primera clasificación que Kant elaboró comprendió cuatro grandes grupos: blanca, negra, de los hunos (mongólica o kalmúnica) y la raza hindú o indostánica, y dos subdivisiones: puras o mestizas.

Sin embargo, Kant al proseguir sus investigaciones en este campo llegó a cambiar de opinión y estableció una nueva clasificación, quedando los blancos (Europa) junto a los negros (África) como las razas que se mantenían de la anterior categorización, sumándose la amarilla (Asia), y la roja (América). El punto que se desea destacar de esta clasificación reside en que los criterios para su establecimiento no fueron únicamente fenotípicos o geográficos, sino morales y cognitivos. Kant para construir este cuadro de comparaciones pensó que existen razas con mayores disposiciones y capacidades para hacer uso de su razón, obedecer a imperativos morales y, en una palabra, para determinarse libremente por fuera de la mecánica de la naturaleza,

cuya ley es la necesidad, es decir, las tendencias e inclinaciones que valoran según el instinto, mas no por la razón.

Por medio de esta constelación de criterios, Kant trató de mostrar que los fenotipos de ciertas razas guardan alguna relación con el ejercicio de la razón, siendo la raza blanca, por excelencia, aquella que puede dominar sus instintos y por lo tanto elevarse a un plano de la autoconciencia y la libertad. De este modo, la raza blanca, según el planteamiento de Kant, era aquella que representaba una humanidad madura,[2] en tanto supera su estado de minoría de edad en el que la naturaleza lo había colocado. En consecuencia, bajo esta interpretación de la naturaleza humana, las otras razas carecen de las capacidades para juzgar y comportarse moralmente.

Emmanuel Eze (2001), en su opinión, señala que: "Estrictamente hablando, la antropología y la geografía de Kant ofrecen la más fuerte, si no la única justificación filosófica suficientemente articulada de la clasificación superior/inferior de las 'razas' del hombre, de cualquier escritor europeo hasta ese tiempo" (p. 246). Además, esta distinción racial basada en criterios geográficos, antropológicos y morales se reforzaba por algunos ejemplos que Kant vio en la construcción de instituciones como el arte, el derecho y las ciencias, instituciones que según este pensador representaban la madurez del juicio estético y de la razón práctica.

Este conjunto de criterios que sirvieron a Kant para realizar una división tipológica de las poblaciones se articula con su visión de la historia, principalmente por sus consideraciones que relacionaron al desarrollo de una humanidad madura con la ubicación geográfica de la sociedad occidental. Por lo demás, lo teorizado por Kant inspiró a una legión de pensadores que sostuvieron que el progreso de la humanidad

2 En su *Physische Geographie*, Kant establece claramente que "La humanidad existe en su mayor perfección (*Volkommenheit*) en la raza blanca. Los hindúes amarillos poseen una menor cantidad de talento. Los negros son inferiores y en el fondo se encuentra una parte de los pueblos americanos" (Kant, 1968, p. 316).

es un hecho, su prueba es la racionalización de la existencia social a partir de la consolidación de instituciones jurídicas en la Revolución francesa, en tanto estas instituciones satisficieron justamente un ideal de la humanidad, basado en la libertad y en la autonomía del ser humano, así como en la prosperidad y la felicidad en el futuro.

No obstante, el progreso fue según estos pensadores un distintivo de la raza blanca, llegando a señalar en varias ocasiones que la raza blanca, específicamente de la Europa de occidente, fue quien desafió la idolatría a través de la razón, mientras que las demás razas, específicamente la negra y la indígena, estaban incapacitados por su naturaleza para aprender las cosas difíciles que los europeos habían logrado en el terreno de las ciencias, las artes y la filosofía. Es así como en palabras de Castro Gómez (2005) reafirma: "Desde la perspectiva ilustrada, todas las demás voces culturales de la humanidad son vistas como "tradicionales" o "primitivas" y se encuentran por ello fuera de la *Weltgeschichte* (Historia Universal)" (p. 45).

A las representaciones de los indígenas como pertenecientes a razas salvajes, débiles e inferiores, se unían otras sobre el territorio, especialmente relacionadas con el imaginario de un lejano territorio que, protegido por diversos accidentes naturales, ocultaba un sinnúmero de riquezas: "El Dorado". En buena medida, misioneros y exploradores alentados por este imaginario, emprendieron un sinnúmero de aventuras exploratorias con la esperanza de encontrar las riquezas que se encontraban en el seno de las selvas amazónicas. Y si bien, en un inicio esta empresa fracasó por las limitaciones de la técnica de los siglos XVI y XVII y por los propios accidentes de la geografía amazónica, en siglos posteriores la generación de ingentes recursos económicos, a partir de la industria extractivista, sería una realidad. De modo que donde fracasó la colonia, el capitalismo triunfaría.

Modernidad y colonialismo

La modernidad es el período histórico en el cual se fundaron y legitiman un nuevo género de relaciones entre el ser humano consigo

mismo, con los otros y con la naturaleza. Cuando pensamos en la modernidad, las primeras imágenes que acuden al pensamiento son aquellas a grandes procesos de urbanización, a procesos de transformación de los modos de producción y al tráfico a gran escala de mercancías. Con la modernidad nació el 'yo cartesiano', una nueva forma de percepción: la imagen de un mundo construido a la medida del ser humano. El gobierno del ser humano sobre la naturaleza resume el principio de la modernidad, pero claro está, dentro de este principio también se incluiría el gobierno del ser humano sobre el ser humano.

Habitualmente la lectura de la modernidad comprende el análisis de una serie de acontecimientos de la Europa de los siglos XVII, XVIII y XIX, que van desde la Reforma, pasando por la Ilustración y llegando a la Revolución Francesa. Sobre esta serie de acontecimientos se ha reflexionado vastamente, como el carácter progresista, revolucionario y emancipador en un plano científico, político, económico, cultural, religioso, social o cultura; sin embargo, se ha tendido a descuidar la relación entre la modernidad y la invención del 'Nuevo Mundo'.

Este descuido, en parte, provocado por la lectura lineal de la historia que tomó por foco aquella Europa que se experimentó a sí misma como el centro del cual irradiaba el conocimiento, fue advertido y analizado por varios pensadores latinoamericanos decoloniales, quienes vieron los peligros de esta lectura unilineal de la historia. La historia de América Latina puede ser leída como una historia de segregaciones y subordinaciones raciales, donde la pesada herencia de la colonia determinó significativamente la construcción de una identidad politizada y que fue adoctrinada, entre otros métodos, a partir del uso de la imagen, así lo señala Christian León (2012) en su análisis:

> Como lo ha planteado el historiador francés Serge Gruzinski ante los obstáculos de traducción con los que se encontró la lengua española frente a la pluralidad de lenguas indígenas y el persistente analfabetismo en la historia de América Latina, la imagen constituyó uno de los mecanismos fundamentales de occidentalización. A través del uso de representaciones visuales se produjo un proceso de colonización

> del imaginario indígena, permitiendo a la vez la proliferación de una cultura visual rica en hibridaciones y mestizajes que permitió que América Latina se convierta en un verdadero laboratorio intercultural de imágenes. (p. 113)

El discurso racial vigente en la contemporaneidad hunde sus raíces en la colonia, cobrando una nueva forma en la época de la independencia y poniendo en entredicho las soluciones que se esperarían del futuro. Por tanto, comprender las dependencias y el drama de América Latina exige sopesar cuidadosamente las relaciones entre la modernidad y la colonia, porque si no se tiene claro la serie de problemas históricos-estructurales que tuvieron lugar en la colonia, y que se siguen actualizando en la época contemporánea, es difícil elegir con certeza los mecanismos para paliar sus consecuencias.

Dussel y Quijano remontaron estos problemas históricos estructurales hacia el nacimiento de la modernidad, logrando demostrar que el sistema moderno mundial, según terminología de Wallerstein (1979), rebasaba con demasía las proyecciones de carácter geopolítica o económico basadas en una red comercial entre centros y periferias, tal como las planteó el autor estadounidense, pues se trata de una estructura marcada por relaciones de fuerza mucho más profundas, de carácter cognitivo y ontológico. Dussel (1994) no puede ser más claro al respecto al afirmar que:

> [...] 1492, según nuestra tesis central, es la fecha del "nacimiento" de la Modernidad; aunque su gestación –como el feto– lleve un tiempo de crecimiento intrauterino. La modernidad se originó en las ciudades europeas medievales, libres, centros de enorme creatividad. Pero "nació" cuando Europa pudo confrontarse con "el Otro" y controlarlo, vencerlo, violentarlo; cuando pudo definirse como un "ego" descubridor, conquistador, colonizador de la Alteridad constitutiva de la misma Modernidad. (p. 8)

La modernidad se funda con el encubrimiento de lo "Otro" bajo una relación de mismidad de lo que Europa siempre había sido. Europa no descubrió lo "Otro", sino que más bien terminó negándolo

a través de este proceso de encubrimiento. En el siglo XV, España y Portugal ya no eran propiamente naciones feudales, sino que se encontraban en tránsito al renacimiento y, en consecuencia, a un paso de la Modernidad. España y Portugal fueron las primeras regiones europeas que se encontraron y construyeron un "Otro" a través del ejercicio del dominio y la conquista. En particular, España en este siglo fue la única potencia europea que contó con los recursos para llevar a cabo procesos de conquista y expansión territorial. Con la invención de América nació aquella estructura del sistema moderno mundial subsumido bajo una lógica de centros y periferias; América Latina fue la primera periferia de la Europa moderna.

Para Quijano, modernidad y colonialidad[3] son las caras de una misma moneda, pues la modernidad junto con el patrón de poder mundial del sistema capitalista encontró lugar con la invención de América. Es por ello que, para la teoría decolonial, la colonialidad es constitutiva de la modernidad, porque no existe ningún tipo de modernidad que no traiga consigo la producción, reproducción o transformación de la colonialidad (Barriendos, 2011, p. 27).

Este patrón en las relaciones de producción es explicado por Quijano por la negativa de las nuevas élites criollas para asumir verdaderas luchas que liberaran las fuerzas de producción del sistema esclavista; para lograr una unidad nacional a partir del mercado (como si lo hicieron Estados Unidos y Francia), en la que se tomarán a los pueblos indígenas como socios comerciales. En lugar de ello, las élites criollas prefirieron mantener un régimen semicolonial, muchas veces respaldado por el mismo Estado y reforzado por grupos clericales, quienes al igual que los criollos optaron por mantener sus lugares privilegiados, porque comprenden mucho más que un aspecto meramente económico, político o jurídico, sino étnico-racial.

3 Para Castro Gómez: No hay modernidad sin colonialismo y no hay colonialismo sin modernidad porque Europa solo se hace "centro" del sistema-mundo en el momento en que constituye a sus colonias de ultramar como "periferias" (p. 50)

Para explicar la hegemonía europea, no solo es importante contar con el dominio del nuevo canal comercial establecido en la ruta atlántica, basado en relaciones de esclavitud, sino en la asunción de aquel régimen de saber-poder que se anotó con anterioridad, cuyo resultado fue la instauración de un discurso racial que, en el pasar de los siglos, se constituyó en el dispositivo usado, tanto por grupos clericales, como por aquellas nuevas élites criollas que querían ser más europeas que latinoamericanas. En pocas palabras, la colonia sin el imaginario de lo europeo hubiese tenido que sortear un sinnúmero de dificultades para expandirse.

Para aterrizar un poco estas ideas desde el pensamiento decolonial, fue Quijano quien habló acerca de la colonialidad del poder, la cual se entiende como el régimen de dominación sobre el cual se impusieron toda una serie de jerarquías en todos los niveles, desde el político, religioso, económico, social, etc., de la identidad europea en ventaja de las identidades no europeas. Después los debates propuestos por el llamado "grupo decolonial" ampliaron este concepto para proponer la colonialidad del saber y la colonialidad del ser. Ante esta triada, Joaquín Barriendos propone la colonialidad del ver para designar el complejo orden de la mirada que comienza a instaurarse con la conquista de América y, desde entonces, la manera en cómo fue concebido, descrito y marcado al indígena:

> (…) la colonialidad del ver establecería un contrapunto táctico entre los otros tres niveles: el epistemológico (saber), el ontológico (ser) y el corpocrático (o corpopolítico como lo define Ramón Grosfoguel). Dicho contrapunto abriría, desde el punto de vista de este quadrivium decolonial, un campo nuevo de análisis de las maquinarias visuales de racialización que han acompañado el desarrollo del capitalismo moderno/colonial. (Barriendos, 2011, pp. 26-27)

En todo esto, el término raza fue el principal dispositivo utilizado en inicio por los conquistadores y posteriormente por la burguesía latinoamericana, no solo para probar la superioridad de sus creencias, valores intelectuales y ciertos rasgos fenotípicos sobre los indígenas,

sino para someter a los territorios indígenas a los vaivenes del naciente capitalismo. El 'patrón moderno mundial' donde el capitalismo se probó como el único sistema posible hunde sus raíces en la colonia. Esto lo supo explicar muy bien Quijano, para quien la modernidad no debe ser tomada como un fenómeno que surgió exclusivamente en el centro de Europa, sino como un fenómeno que recoge una serie de acontecimientos previos al siglo XVII y que tuvieron lugar en las periferias del mundo occidental, es decir, en las colonias de Europa.

Como Quijano sostiene, la idea de raza no encuentra lugar alguno anterior a la colonización de América. Su construcción se levantó sobre un conjunto de diferencias fenotípicas entre los conquistados y los conquistadores, y en mayor medida por una suerte de diferencia cognitiva, por las que se gestó el fundamento de la existencia de razas con menores capacidades racionales y morales. Mientras que según Santiago Castro Gómez (2005) "raza es una categoría aplicada por primera vez a los 'indios', no a los 'negros'. De este modo, raza apareció mucho antes que color en la historia de la clasificación social de la población mundial" (p. 13).

En este punto se hace evidente las características del dispositivo racial, las cuales están regidas por la visualidad, basadas en las diferencias y, por tanto, en el control de la otredad. Es aquí donde se suma la afirmación de Walter Mignolo: "Es en este momento, cuando empezamos a descubrir que la colonialidad se engancha con lo visual. Por eso decimos que estamos en la matriz colonial de poder, segunda época" (Cartagena *et al.*, en León, 2012, p.114).

Sobre esta afirmación no nos queda duda que el dominio del ser occidente sobre el ser indígena no hubiese sido completo sin este elemento epistemológico y cognitivo, cuyas expresiones y consecuencias siguen acompañando a la experiencia visual contemporánea sobre los pueblos indígenas: la imagen del exotismo usada para vender turísticamente sus territorios es un ejemplo de ello. Dentro del imaginario occidental, el indígena cobró la forma de un objeto recubierto por un aura extraña, demoníaca, inimaginable y son justamente estas atri-

buciones, las que atraen la mirada sobre el indígena y sus territorios encantados, que recuerdan al pasado primitivo de la humanidad. En lo que sigue, se profundizará en esta relación entre la mirada y el indígena tomado como un objeto, siendo acentuado y sedimentado por las técnicas de medida y registro que se desarrollaron en el siglo XIX.

Las técnicas de medición: el daguerrotipo y la fotografía en la construcción de lo exótico en el siglo XIX

A inicios del siglo XIX, el desarrollo de las técnicas de impresión inició un proceso por el cual sería modificada profundamente la percepción sobre la cultura de los pueblos indígenas. Dentro de estos cambios perceptivos, la fotografía se convirtió en uno de los principales instrumentos de una nueva cultura visual, cuyas resonancias llegaron a los círculos antropológicos. Para naturalistas[4] alemanes, franceses, estadounidenses y principalmente ingleses, la fotografía había un sinnúmero de posibilidades que superan con mucho a las limitaciones de las técnicas visuales de los siglos precedentes (grabado, dibujo, litografía). Serres (1852), como uno de los primeros etnólogos en utilizar los recursos brindados por la fotografía, sostuvo la necesidad de un museo fotográfico que permitiera comparar y determinar los rasgos de las distintas razas humanas.

La nueva cultura visual que se comenzaba a generar, gracias al desarrollo de la fotografía, fue acompañada por el creciente comercio de imágenes, en el cual es posible rastrear los vestigios del turismo a gran escala del actual mundo globalizado, donde los territorios de los pueblos indígenas, como se señaló anteriormente, son considerados como lugares llenos de misterios, de experiencias exóticas y capaces de producir un sentimiento extraño de reencuentro con un pasado primitivo. Para Naranjo (2006), el creciente comercio de imágenes

4 Entre los primeros trabajos antropológicos que contaron con la participación de la fotografía se encuentran: *Historia natural de las islas canarias (1842)* de Sabin Berthelot, *Antropología comparada. Observaciones sobre la aplicación de la fotográfica para el estudio de las razas humanas de* Éitenne Serres (1852).

se dio principalmente porque la industria de la fotografía comenzó a expandirse y el consumo también, así que enviaron fotógrafos a diferentes partes del mundo a documentar imágenes que fueran interesantes, atractivas paras el nuevo mercado:

> Al mismo tiempo, en estos apartados sitios se abrieron numerosos estudios fotográficos que, en ocasione, cumplían la doble función: por un lado, fotografiar a la burguesía local, a los colonos, a los misioneros, a los marineros y a los militares que estaban de paso; y, por otro, fotografiar tipos locales para que viajeros y turistas pudieran adquirir estas imágenes. (Naranjo, 2006, p. 13)

Es importante destacar que, así como la fotografía tuvo el potencial para representar la realidad de una manera mucho más fidedigna que las técnicas precedentes, también podía, por sus propias características, trocar la realidad en ilusión.[5] Esto fue precisamente lo que advirtieron los círculos académicos antropológicos, quienes a pesar de realizar sus investigaciones con el material fotográfico que era proporcionado por militares, viajeros o cónsules, vieron que tal material no se encontraba desprovisto de matices ideológicos, especialmente relacionados con el imaginario romántico que se cimentó en la sociedad burguesa de los siglos XVIII y XIX (Lacan, 1856).

No fue sino a mediados del siglo XIX, donde se cuestionaba este comportamiento despreocupado, mediante una seria crítica al uso y las limitaciones de la fotografía. Dos de las críticas más importantes fueron realizadas por el biólogo Thomas Henry Huxley[6] y el antropólogo Edwar Tylor. Para el primero, la fotografía del siglo

---

5 Serres en sus ensayos sobre los usos de la fotografía en los estudios etnológicos y antropológicos indica lo siguiente: "Salvo raras excepciones, los viajeros que nos han transmitido los tipos americanos lo han hecho a menudo de una manera ideal: casi siempre, las figuras que encierran sus obras son tipos europeos disfrazados a la americana. A menudo, brilla más el arte que la realidad" (p. 130)

6 Aquí, es importante tomar en cuenta la opinión de Huxley, para quien: "Aunque ya existe un gran número de fotografías etnológicas, se pierde mucho de su valor al no haber sido tomadas uniformemente y con un plan bien estudiado. El resultado es que raramente son mensurables o comparables con otras y que

XIX al haberse supeditada más a fines comerciales que científicos, careció de criterios técnicos y 'pautas' que sirvieran para sistematizar y comparar la información. Mientras que Tylor,[7] si bien atribuyó a la fotografía cualidades como la credibilidad y precisión, observó que las fotografías proporcionadas tendían a falsear y caricaturizar a las sociedades indígenas, lo cual representó una seria dificultad para estudiar objetivamente la vida de estas sociedades.

Naranjo (2006) observa que los problemas generados por estas técnicas de impresión estaban sujetos a "la europeización de las tribus 'salvajes'" (p.15). Sin lugar a duda, esta forma de manipulación de la representación, que tuvo por correlato la expansión colonial en el siglo XIX, expresó con suficiente claridad la reducción de los comportamientos de los pueblos indígenas a la mirada occidental, es decir, la reducción de la complejidad y la riqueza cultura de los mundos de sentido de los indígenas al imaginario exótico que las sociedades industriales proyectaron. Se trató, en suma, de representar un imaginario acuñado en la época de colonia, un imaginario donde las sociedades indígenas eran vistas como inferiores, salvajes, pertenecientes a aquel estadio primitivo de las sociedades civilizadas.

Pues bien, teniendo en cuenta que el contenido fotográfico desdibujar la realidad de los hechos, etnólogos y antropólogos trataron de depurar las inconsistencias generadas por la fotografía, por medio de investigaciones meticulosas basadas en la antropometría; incluyéndose estudios comparativos y descriptivos de las razas según criterios morfológicos-anatómicos. Uno de los primeros que propuso una investigación de este género fue Etienne Serres (1852), para quien el daguerrotipo

no logran dar información precisa respecto a las proporciones y la conformidad del cuerpo" (Naranjo, 2002, p.14).

7 Edward Tylor al examinar los inconvenientes de la representación fotográfica señaló que: "Cierto es que en tiempos anteriores algunos artistas se tomaron la molestia de dibujar cuidadosamente retratos raciales [...] pero la mayor parte de los tipos raciales que figuran en los libros carecen de valor porque no permiten definir los caracteres especiales de la raza o porque los caricaturizan de un modo absurdo" (Naranjo, 2002, p.15).

junto con la escayola fueron en su tiempo los instrumentos más exactos para reproducir las características de los tipos raciales y en consecuencia realizar comparaciones, casi exentas de error.[8]

Por su parte, Ernest Conduché (1858) vio en la fotografía la posibilidad de acceder a aquellas diferencias entre las razas humanas que son "fugaces e imperceptibles" (p. 50). Este autor temía que el progresivo proceso de mestización a escala global, además de ocultar las singularidades y la pureza de cada raza, traería consigo el despliegue de los bárbaros sobre Occidente. Sostuvo que la fotografía precisamente sirve para reconstruir antropológicamente el origen de cada raza, de modo que a la antropología le tocará aclarar el "caos" generado por el paso del tiempo, y será un medio que permita viajar "con el pensamiento hasta la antigüedad, hasta ese momento en el que los bárbaros van a precipitarse desde Oriente a Occidente" (p. 51).

El rol que Conduché asignó a la antropología formaba parte de un fenómeno intelectual muy común del siglo XIX, a saber, la investigación y la búsqueda de tipos raciales que probaran los argumentos de Charles Darwin, es decir tipos que atestiguan el tránsito del animal al hombre. Un caso típico de este género de investigación es la de Lois Agassiz (1868), quien usó el daguerrotipo para estudiar y medir los rasgos de razas mestizas. Los estudios de este autor se basaron en lo que él mismo denominó "método de historia natural", el cual consistió en comparar distintos tipos humanos, de manera muy similar al trabajo de los zoólogos. En sus trabajos, Agassiz principalmente comparó mediante una profusa cantidad de modelos fotográficos, las características de los indígenas, los negros, así como de los mestizos entre estos dos tipos raciales. Como parte de este proceso de comparación y medición, se tomaron fotos de estos grupos tanto de perfil, como de frente y de espalda.

8 Sobre este aspecto Serres señala que: "Después del daguerrotipo, la reproducción de tipos mediante el vaciado en escayola al natural es de una gran exactitud, ya que proporciona a la vez el tipo y las dimensiones de la cabeza, el cuello y los hombros" (p. 130).

Al aplicar este proceso, el autor señala que "[…] lo primero que me sorprendió al ver a indios y negros juntos fue la marcada diferencia en las proporciones relativas de las distintas partes de sus cuerpos" (p. 43). Así, los "negros, como monos de largos brazos, son por lo general más esbeltos, con largas piernas, largos brazos y un cuerpo comparativamente corto, mientras que los indios tienen piernas cortas, brazos cortos y cuerpos largos con troncos bastante fornidos" (p. 43). Entre sus comparaciones no faltaban otras como entre el negro y el "esbelto y activo *Hybolates*", o como entre el indígena de movimiento lento y el orangután.

Del mismo modo y como parte del imaginario europeo que destacaba la superioridad del blanco sobre los demás grupos, Agazzi (1868) sostiene que:

> […] el híbrido entre un blanco y un indio, llamado mameluco en Brasil, es pálido, afeminado, débil, perezoso y bastante obstinado; parece como si la influencia india se hubiera limitado a borrar las superiores características del blanco, sin transmitir sus propias energías a la prole. (p. 45)

Estas descripciones si bien correspondía al espíritu de la época, es difícil negar que estas descripciones se prolongaban en el tiempo y mantuvieron un diálogo ininterrumpido con representaciones del imaginario europeo del siglo XVI. El descubrimiento del Nuevo mundo marcó el inicio de una conquista a través de la representación y que en el siglo XIX fue reforzada.

Las comparaciones entre los grupos indígenas no solo reforzaban una relación de poder, donde el indígena era un objeto de medición, sino que sirvieron para tratar de demostrar la superioridad del blanco en orden de su proceso civilizatorio y evolutivo. Desde este punto de vista, la fotografía se convirtió en un instrumento de medición y comparación importante para reforzar aquel imaginario proyectado sobre los pueblos indígenas.

En el mismo orden, otro de los aspectos que se afianzó con el uso de la fotografía en la búsqueda por registrar las características de las diferentes razas, fue la reproducción de un canon estético europeo que no correspondía con dichos grupos, como lo señalamos anteriormente citando a Naranjo. Este tema es tratado por los autores Margarita Alvarado y Peter Masona en el artículo: *La desfiguración del otro. Sobre una estética y una técnica de producción del retrato "etnográfico"*, donde nos presentan dos momentos, uno prefotográfico y otro fotográfico, y las maneras cómo se realizaban los retratos de estilo etnográfico. Este trabajo es muy esclarecedor porque en ambos momentos, en los talleres de pintura y de fotografía, utilizaban accesorios, atavíos, implementos, adornos "exóticos" para enaltecer la imagen del retratado, sin importar quién era esta persona, qué rol desempeñaba en su comunidad, quién era su familia, etc., lo importante era cumplir con una estética específica, pasando por alto la objetivación del sujeto y la desfiguración de su identidad.

Entonces surgieron estas imágenes que no correspondían a los lugares ni a las culturas que pretendían retratar, sino que en cambio responden al gusto de la mirada de quién retrata y para el mercado que querían satisfacer. Así lo señalan los autores también haciendo referencia a Elizabeth Edwards: "Mientras estoy utilizando el término 'objetos etnográficos' en todas partes, los objetos culturales que son los sujetos de las fotografías no son, por supuesto, intrínsecamente 'etnográficos', sino son hechos así por las categorías del discurso occidental, al cual pertenecen las fotografías" (2001, p. 51) (Alvarado y Masona, 2001, p. 244).

Entre los fotógrafos estudiados por Alvarado y Masona están Odber Heffer Bisett y Gustavo Milet Ramírez, ambos conocidos por retratar a miembros de comunidades Mapuches en Chile. Estos fotógrafos utilizaron escenografía, atavíos y adornos que no corresponden con la persona ni la cultura, con el fin de exaltar dramáticamente el retrato etnográfico.

Los autores concluyen, en oposición a la conocida tesis de Susan Sontag, que "no es exactamente el lente que convierte a los sujetos humanos en objetos, sino muy por el contrario, son los propios seres humanos los que convierten a otros seres humanos en objetos, y por sobre todo en objetos de representación" (Alvarado y Masona, 2001, p. 255). Entonces, en este periodo correspondiente a mediados y finales del siglo XIX, podemos observar que aquel estigma originado y perpetrado en la colonia se siguió reproduciendo con la ayuda de las diferentes técnicas que se iban presentando, creando imágenes idealizadas, manipuladas y deformadas, concebidas bajo una mirada eurocéntrica.

Tendrían que pasar varios años, exactamente en los albores del siglo XX, para que antropólogos como Franz Boas, Lévi-Strauss y Bronislaw Malinowski, entre otros, revolucionaran la antropología y resaltaron la importancia que implicaba el diálogo horizontal con grupos ancestrales para tener una apreciación más humana (cercana) y más compleja de los modos de vida de estos grupos. Sobre este punto la antropología visual, como disciplina, se cuestiona desde una postura reflexiva sobre la otredad y cómo el antropólogo asume este distanciamiento, cómo construye los discursos visuales/audiovisuales, así como lo discute Moya *et al.* (2006) en "Antropología e imagen en y desde la periferia", cuando afirman que:

> El uso de la tecnología audiovisual nos compromete, así, como nunca antes con la gente con quienes trabajamos porque la cámara en terreno no solo supone generar un discurso visual "sobre" el otro, sino que, al representar a ese "otro", también nos estamos representando a nosotros mismos. (p. 9)

Reflexiones finales

Para cerrar podemos decir que hacer revisión de estos procesos desde los postulados decoloniales nos permitió establecer fuertes y anclados nexos entre el colonialismo, el eurocentrismo, la modernidad y la antropología visual, en una primera etapa prematura, con el uso de tecnologías de reproducción de la imagen como el dague-

rrotipo y la fotografía. Entendemos que esta primera etapa del uso de la fotografía con fines etnográficos y antropológicos se topó con una herencia eurocéntrica que desdibuja, transformaba, objetivaba a los sujetos fotografiados, abriendo un mercado de imágenes que no corresponden con las culturas que "registraban", y nuevamente bajo la mirada europea denigraba la otredad.

Es importante resaltar que, así como los autores decoloniales señalan que la colonialidad tuvo un carácter visual preponderante y han propuesto como último eslabón decolonial "la colonialidad del ver", en la actualidad es cuando resulta sumamente estratégico seguir empleando la crítica decolonial a los estudios visuales en Latinoamérica, por todos los avances tecnológicos y de alta conectividad que siguen facilitando la reproducción colonial.

Por otro lado, aunque el nexo colonial es innegable y está presente en esta primera etapa prematura de la antropología visual, la reflexividad en la disciplina antropológica y etnográfica logró sobrepasar esta pesada herencia y tal como concluimos, el trabajo de investigación desde estas disciplinas y mediante el uso de tecnologías visuales o audiovisuales es un compromiso que nos implica y más cuando queremos generar un discurso visual sobre el otro y con el otro.

Referencias bibliográficas

Agassiz, E. y Agassiz, L. (1868). *A journey in Brasil.* Ticknor and Fields.

Alvarado, M. y Masona, P. (2001). La desfiguración del otro. Sobre una estética y una técnica de producción del retrato "etnográfico". *Aisthesis*, *34,* 242-257. https://bit.ly/3q1FCEC

Barriendos, J. (2011). La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. *Nómadas,* (35),13-29. https://bit.ly/3XU3RBj

Castro-Gómez, S. (2005). *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816).* Pontificia Universidad Javeriana.

Conduché, E. (1858). La photographie et l'anthropologie. *La Lumiere*, 50-51.

Dussel, E. (2004). *Transmodernidad e interculturalidad: interpretación desde la filosofía de la liberación*. Trotta.

Dussel, E. (1994). *1492 El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del "mito de la Modernidad".* Plural.

Eze, E. (2001). El color de la razón. Las ideas de raza en la antropología de Kant. En W. Mignolo, *Capitalismo y geopolítica del conocimiento* (pp. 201-253). Ediciones del signo.

Hegel, F. (1992). *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal.* Tecnos.

Kant, I. (2015). Idea de una historia universal en sentido cosmopolita. En I. Kant, *Filosofía de la historia* (pp. 35-53). Fondo de Cultura Económica.

Lacan, E. (1856). *Esquisses photographiques a propos de l'Exposition universelle et de la guerre d'Orient.* Gaudin.

León, C., (2012). Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales. *Aisthesis, 51,* 109-123. https://doi.org/10.4067/S0718-71812012000100007

Moya, M., Álvarez, C., Campano, P., Lanzeni, D. y Torres, S. (2006). Antropología e imagen en y desde la periferia. *Revista chilena de antropología visual*, (8), 111-120. https://bit.ly/43xLvYb

Naranjo, J. (2006). Medir, observar, repensar. Fotografía, antropología y colonialismo. En J. Naranjo, *Fotografía, antropología y colonialismo* (pp. 11-26). Gustavo Gili.

Said, E. (2008), *Orientalismo.* Cultura Libre.

Serres, E. (1852). Photographie anthropologique. *La Lumiere*, 130.

Wallerstein, I. (1979). *El moderno sistema mundial. La agricultura capitalista y los orígenes de la economía-mundo europea en el siglo XVI.* Fondo de Cultura Económica.

Sobre autores y autoras

Adrián Acosta Castro (1985)

Profesor Investigador adscrito a la sección de antropología social del Centro INAH Jalisco. Doctor en Ciencias Sociales por El Colegio de Michoacán, Maestro en Antropología Visual y Documental Antropológico por la FLACSO-Ecuador, Historiador por la Universidad de Guadalajara. Sus principales intereses y líneas de investigación se encuentran en el campo de estudios críticos del patrimonio, los archivos digitales y la construcción de memoria pública, así como en el estudio etnográfico e historiográfico de las prácticas de coleccionismo arqueológico, los estudios de cultura material y el análisis de formas y prácticas de apropiación social del patrimonio cultural. Interesado en desarrollar etnografías audiovisuales, interactivas y transmediales, así como herramientas metodológicas desde el campo de la antropología audiovisual. Integrante de la Red de Investigación, Conservación y Producción del Patrimonio Audiovisual (REDICPPA)-Región Centro-Occidente. https://orcid.org/0000-0002-6414-3209

Wanda Balbé (1988)

Licenciada y profesora en Cs. Antropológicas egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Doctoranda en Antropología en la misma facultad y becaria del Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance (ICA-FFyL-UBA). Desde una formación mixta que combina el recorrido académico con la práctica fotográfica y el entrenamiento en artes del movimiento, explora la producción y uso de imágenes en la investigación social y el cruce entre performance, archivos y memoria. https://orcid.org/0000-0002-6876-255X

Patricia Bermúdez Arboleda (1972)

Comunicadora Audiovisual, Máster en Guión y PhD en Estudios de Media por la Universidad de Bergen en Noruega. Es docente e investigadora de la FLACSO Ecuador en la Maestría de Antropología Visual. Fundadora del

Centro Internacional de Estudios Andino Amazónicos-CIEAAM. Sus investigaciones se enmarcan en el campo de la antropología visual, cine documental, memoria, fotografía, salud intercultural, historicidades amazónicas y archivo de lenguas. https://orcid.org/0000-0001-6529-2081

Andrea Chamorro Pérez (1979)

Antropóloga (Universidad de Chile), Magíster y Doctora en Antropología (Universidad Católica del Norte-Universidad de Tarapacá, Chile). Con residencia en Arica (Chile), se desempeña como académica del Departamento de Antropología de la Universidad de Tarapacá, realizando docencia de pregrado y postgrado, e investigaciones referidas a las corporalidades, performances y prácticas ecológico-culturales andinas, así como a las trayectorias y procesos reflexivos de la antropología chilena. https://orcid.org/0000-0003-2552-1681

Hugo Chávez Carvajal (1985)

Antropólogo y documentalista. Actualmente es posdoctorante del Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Estudios Regionales (CICSER) de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM), en México. Su trabajo académico se centra, por una parte, en la reparación, reúso y reciclaje de tecnologías audiovisuales, así como en los trabajos que giran en torno a ellas; por la otra parte, está interesado en la historia y desarrollo del cine etnográfico y colaborativo en America Latina, así como en el uso de medios interactivos y narrativas transmedia desde las ciencias sociales. Como realizador audiovisual ha dirigido y producido varios documentales sobre temáticas sociales y ambientales que se han presentado en diversos festivales alrededor del mundo. https://orcid.org/0000-0003-1440-8608

Juan Pablo Donoso Alliende (1978)

Licenciado y Magíster en Antropología Social. Inicia su carrera como investigador asociado del Archivo Etnográfico Audiovisual de la Universidad de Chile. Posteriormente se radica en el Desierto de Atacama donde desarrolla investigación y creación audiovisual colaborativa con comunidades Aymara y colectivos de migrantes. Desde el 2017 dirige el Festival Internacional de Cine Documental AricaDoc. https://orcid.org/0009-0000-4551-0272

Juan Miguel Fabbri Zeballos (1986)

Antropólogo, artista y curador. Se desempeña como Docente Investigador del Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas de la Universidad Mayor de San Andrés, fue Curador del Pabellón de Bolivia en la 57ª Bienal de Venecia (Italia), Bienalsur (Argentina), co-organizador del seminario Desobediencias Prácticas junto a Latin Elephant, Tate Modern, Gasworks (2022, Reino Unido), fue Curador y Jefe del Museo Nacional de Arte de Bolivia (2016-2019) y Jefe Nacional de Gestión Cultural de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. Orcid: https://orcid.org/0000-0001-8559-0203

Eduardo Fabio Henríquez Mendoza (1980)

Antropólogo. Docente investigador de la Universidad Nacional de Loja, miembro del Grupo de Investigación Transcomunicación. Miembro del Centro Internacional de Estudios Andino Amazónicos CIEAAM. Sus líneas de investigación son la antropología audiovisual, la antropología de la representación, la sociología de la educación y la comunicación, realizando diversas investigaciones en estas áreas. https://orcid.org/ 0000-0001-6102-9809

Soledad Amelia Mora Ordóñez (1974)

Artista visual-Docente Maestría en Lenguajes Artísticos Combinados, Universidad Nacional de Arte en Buenos Aires-Argentina. Miembro investigador de Caminart de la Universidad Nacional de Loja, Ecuador. Docente de Artes en la Universidad San Francisco de Quito, Ecuador. Sus líneas de investigación son: Fotografía, Historia del Arte, Artes contemporáneas. https://orcid.org/ 0000-0002-1862-7173

Franco Passarelli (1987)

Licenciado en Antropología (UNLP), Magíster en Antropología Visual (FLACSO) sede Ecuador y doctorando en Historia y Teoría de las Artes (UBA). En la actualidad es becario del CONICET y forma parte del Instituto Investigaciones Geohistóricas (IIGHI), Chaco, Argentina. Sus temas de investigación son el cine documental contemporáneo, cine etnográfico y archivos audiovisuales. https://orcid.org/0000-0002-3582-8102

Soledad Torres Agüero (1977)

EACYP-UBA / CONICET. Antropóloga. Co-Coordinadora del Núcleo Audiovisual del Equipo de Antropologìa del Cuerpo y la Performance de la Universidad de Buenos Aires y becaria doctoral por la misma universidad. Ha realizado investigaciones en áreas vinculadas a patrimonio inmaterial, prácticas artísticas y estrategias metodológicas de investigación colaborativa. https://orcid.org/0000-0003-4365-1113

Saúl Uribe Taborda (1981)

Profesor investigador de la Universidad Politécnica Salesiana-Ecuador y miembro del Grupo de Investigación Estado y Desarrollo GIEDE. Cursó estudios de Antropología en la Universidad de Antioquia (Colombia), Teatro en la Escuela Popular de Artes EPA (Medellín) y posee una maestría en Estudios Socioambientales de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). Es PhD. en Ciencias Sociales de la Universidad Pontificia Bolivariana. También cursó estudios de Resolución de Conflictos y Cultura de Paz en Göteborg-Suecia, y posee más de 20 años de experiencia como educador popular. Es fundador y director del Centro Internacional de Estudios Andino Amazónicos; fundador y director del Taller de Historia Oral Andino Amazónica. https://orcid.org/0000-0001-7712-8334

Isabel Paz Yáñez Mena (1988)

Socióloga (UCh), Maestra en Investigación en Antropología Visual (FLACSO-Ecuador), formada en cursos de Geografía Feminista (FLACSO-Ecuador), y diplomada en Sistemas de Información Geográfica (PUC) y Cartografías latinoamericanas (c) (UNR). Integrante del Núcleo de Sociología del Arte y de las Prácticas Culturales. Sus principales líneas de investigación son procesos de defensa territorial, producción espacial femenina, y metodologías audiovisuales. Actualmente participa del proyecto "Maritorias", donde se explora en las cosmogonías sobre el borde costero entre mujeres pescadoras y recolectoras de orilla del mar interior de la Isla de Chiloé. https://orcid.org/0000-0002-0844-8438



Carrera de Gestión para el Desarrollo Local Sostenible
Grupo de Investigación Estado y Desarrollo

Antropología audiovisual en América Latina. Experiencias teóricas y metodológicas es un libro derivado del Simposio Antropología Audiovisual en Latinoamérica, presentado en el Congreso de la Asociación Latinoamericana de Antropología 2020, difunde originales estudios etnográficos desarrollados por varios colegas en diversos países de América Latina: Argentina, Bolivia, Chile, Ecuador y México.
El libro está organizado en cuatro secciones temáticas: antropología, arte y performance; fotografías y cuerpo; antropología y tecnologías digitales; e historia y visualidades. Los cuatro ejes se presentan conectados, mostrando los intercambios entre las distintas discusiones. Los artículos que componen el libro, exploran los límites de la Antropología audiovisual en el contexto latinoamericano y su permanente expansión y disputa, desafiando las visiones reduccionistas de la modernidad y promoviendo una serie de investigaciones inter y transdisciplinarias que son clave para entender las nuevas posibilidades teóricas y metodológicas en la disciplina antropológica contemporánea.











